Aus dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Tübingen
Vorstand: Professor Dr. K. Hasse

JOSEF ANTON HARZ UND DAS OBERSCHWÄBISCHE SINGSPIEL

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

EBERHARD KARLS-UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT VON

OTTO WEISS

AUS WÄSCHENBEUREN

TÜBINGEN 1927

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen
Fakultät der Universität Tübingen.

Referent: **Prof. Dr. Hasse.**

Mündliche Prüfung:
26. Februar 1927.

Buchdruckerei Konrad Triltsch, Würzburg

Inhalt

Seite

I. Teil. Allgemeines 5
Entwicklung des Klosterdramas
das Singspiel in Ulm 10
Elchingen 13
Roth 16
Marchtal 16
Ottobeuren 17
Ochsenhausen 18
Wiblingen 18
Roggenburg 19
Zwiefalten 20
Weingarten 20
Urspring 21
Söflingen 21
Schussenried 22
Buchau 22
Illertissen 22
Altshausen u. a. 23
Memmingen 23
Biberach 23
Füssen 23
Weissenhorn 23

II. Teil. Das Singspiel „David“ von P. Vogl 25

III. Teil. Harz' Leben 33

IV. Teil. Die Singspiele von Harz 40
A. Die Conversio Sancti Augustini 40
B. Die „Musica intercalaris“ 50
C. „Apollo deceptus a Bacho“ 58

Rückblick 65

Literaturangabe 66

1. Teil.

Allgemeines

Noch vor einigen Jahren war so gut wie nichts bekannt von dem Musikleben, das in früheren Zeiten in Oberschwaben herrschte. Und doch ist gerade in diesem Teil unserer schwäbischen Heimat viel geleistet worden. Erst Ludwig Wilß hat an Hand seiner Forschungen nachdrücklicher darauf hingewiesen. Wills nennt in seiner Arbeit u. a. auch zum erstenmal einen Namen, der bisher vollständig unbekannt war, den weder Eitner noch irgend ein musikalisches Lexikon erwähnt, den des Konstanzer Domorganisten Josef Anton Harz [1]). Glückliche Umstände haben, wenn auch wohl nicht alle, so doch einen Teil seiner Werke erhalten, an Hand deren man sich ein Bild machen kann von seinem musikdramatischen Schaffen, von den Umständen, durch die es bedingt war, und vom Stil, in dem geschrieben wurde. Ich möchte es als meine Hauptaufgabe betrachten, in das Wirken dieses Mannes, der auch außerhalb seiner engeren Heimat rühmlichst bekannt war, der aber dann bis heute in gänzliche Vergessenheit geraten war, Licht zu bringen, womit dem Wunsche, der in Wills' Arbeit zum Ausdruck kommt, entsprochen wird [2]).

Die Hauptstärke von Harz liegt — nach den noch erhaltenen Werken zu schließen — auf dramatischem Gebiet. Und da, abgesehen von einem Singspiel von Vogl, von keinem oberschwäbischen Singspiel die Noten mehr erhalten sind, oder wenigstens trotz weitgehendster Forschungen nicht mehr beigebracht werden konnten, müssen wir Harz als den Vertreter des oberschwäbischen Singspiels nehmen. Dies können wir umso unbedenklicher tun, als zwischen dem ganzen Aufbau der musikalischen Dramen, deren Texte in verhältnismäßig großer Anzahl von anderen oberschwäbischen Komponisten erhalten sind, und dem der Singspiele von Harz weitgehendste Beziehungen festgestellt werden können. Andererseits zeigt sich darin Harz als ein Kind seiner Zeit und seines Volksstammes. Insofern würden wir ihn nie ganz verstehen, wenn wir uns nicht an Hand der noch erhaltenen Texte und Programme ein Gesamtbild machten von dem musikalisch-dramatischen Leben in Oberschwaben.

Dabei müssen wir von vornherein uns klar werden, was im Sinne unseres Themas unter dem Begriff Oberschwaben fällt. Vor allem das Land, das von Donau und Bodensee einerseits, und

[1]) s. Wilss, S. 32 ff.
[2]) s. Wilss, S. 33.

andererseits von Baden und Bayern begrenzt ist, und jetzt allgemein als schwäbisches Oberland bezeichnet wird. Dazu kommt die frühere Bistumszentrale Konstanz, zu dem Oberschwaben bis zur Aufhebung des Bistums gehörte und noch ein Teil vom jetzigen bayerischen Regierungsbezirk Schwaben.

Wenn wir uns die ganze Entwicklung des oberschwäbischen Singspiels vor Augen führen wollen, müssen wir anfangen mit dem mittelalterlichen Mysterienspiel. Mit dem Wort Singspiel können wir in Anlehnung an Schletterer[3]) jedes dramatische Werk bezeichnen, in welches „Musikstücke, vornehmlich Gesänge, sei es in überwiegender, oder auch nur in untergeordneter Weise, eingewebt sind." Auch das musikalische Drama, die Oper, soll unter den Namen Singspiel gerechnet sein.

Das Bedürfnis, die Begebenheit des Erlösungswerkes in neuer Frische vor die Sinne zu führen, hatte im Mittelalter die liturgischen Dramen ins Leben gerufen. Aus diesen wuchsen die Mysterienspiele heraus, unter welcher Benennung jene Begebenheiten aus den Hallen der Kirche und des Klosters in theatralischer Form auf der Schaubühne vor das Volk traten. Allmählich wandelte sich im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts das Mysterium zum geistlichen Spiel um. In allen diesen Formen ruhte der Schwerpunkt auf dem Gesang. Dieser bestand aus einer musikalischen Rezitation. In dieser Art wurden nun gerade in Oberschwaben ungeheuer viele Volksschauspiele gedichtet. Beinahe ausnahmslos waren es hier Mönche, die sich darin betätigten. Da gab es Spiele zu Weihnachten, Dreikönig, Fastnacht, Karwoche, Ostern, Pfingsten und zu allen möglichen anderen Gelegenheiten. So ist von einem Spiel berichtet, das am 12. Januar 1417 bei dem Konzil zu Konstanz aufgeführt wurde. Es war ein Dreikönigsspiel und handelte von der Geburt Christi und der Ankunft der Weisen aus dem Morgenland. Es endet tragisch mit dem Kindermord von Bethlehem. In der Beschreibung des Spiels wird besonders hervorgehoben, daß sich mittels einer Maschinerie der Stern bewegt habe. Da vor dem Kaiser Siegismund gespielt wurde, erschienen alle Schauspieler in kostbarer Kleidung. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß alle diese Spiele stets von Klostermitgliedern aufgeführt wurden. Zu selbständigen Aufführungen durch das Volk ist es in Oberschwaben vor dem 17. Jahrhundert nicht gekommen. Vielmehr waren es immer die Mönche, Brüder und Scholaren, die ihre Spiele in der Kirche aufführten. Als aber das Schauspiel eine immer größere Ausdehnung erfuhr, und auch mit der Zeit eine Personalvermehrung erheischte, mußte man, ausgenommen in der Winterszeit, die Kirche verlassen, und man schlug die Bühne in der Nähe der Kirche, manchmal im Friedhof auf. Später wurden sogar eigene Theater, die sogenannten Komödienhäuser, erbaut. Der dreißigjährige Krieg brachte auch für die oberschwäbischen Schauspiele

[3]) Schletterer, S. 1.

einen Rückschlag, von dem es sich jedoch wieder verhältnismäßig rasch erholt hatte. Diesmal waren es besonders die Jesuiten, die durch ihre Schuldramen neues Leben auf dem Gebiet des Theaters brachten. Im Jahre 1664 übernahmen die Jesuiten die Hochschule in Dillingen, und behaupteten diese bis zur Aufhebung des Ordens. Von hier aus gewann die Gesellschaft Jesu Einfluß auf die oberschwäbischen Klöster. Besonders waren es die Prämonstratenser, die ihre Zöglinge und Kleriker nach Dillingen schickten. So kam neues Leben nach Oberschwaben. Die Jesuiten haben den Geschmack der Zeit stark beeinflußt durch die Tendenzen ihres Ordens und die Unterrichtsmethode ihrer Kollegien. Die Jesuitenschule machte ja auch jedem Schüler das Dichten zur Pflicht. Freilich sind dadurch sicherlich viele Dichterlinge mit ganz minderwertigen Produkten hervorgerufen worden; aber es wurde doch auch manches Talent geweckt. Später wurde der Einfluß der Jesuitenschulen in Schwaben durch die Verbindung der schwäbischen Klöster mit der Benediktiner-Universität Salzburg geschwächt, aber trotzdem hat er sich auch in späteren Jahren immer wieder bemerkbar gemacht. Schließlich waren ja auch die Bestrebungen der Benediktinerschulen nichts ganz wesentlich anderes als die Weiterführung von dem, was die Jesuiten gelehrt haben. So hat sich allmählich ein ganz eigener Typus für das Klosterdrama — freilich gab es auch manche Abweichungen — herausgebildet. Diese Dramen, die mitunter nur als Masse kulturhistorische Bedeutung haben, sind Frucht und Ausdruck der eigenartigen Schul- und Wissenschaftspflege der Klosterkollegien. Sie ruhen auf einheitlicher Weltanschauung und tragen überall Spuren langjähriger Tradition. Wir finden, daß einzelne Szenen, Bilder und Motive fast vollständig wiederkehren. Ein gewisses formelles Schema war gegeben. An Hand der zahlreichen Programme und Texte, die noch vorhanden sind, wollen wir den Typus des Klosterdramas zu entwickeln versuchen. Dabei muß bedacht werden, daß das Klosterdrama häufig Spuren der Lokalfarbe des Stiftes, wo es entstanden ist, erkennen läßt, und aus dem Schul- und Gesellschaftsleben hervorwächst.

Die hervorstechendste formale Eigenschaft des Klosterdramas ist die Zweiteiligkeit. Diese äußere Form ist ganz dem inneren Zweck und dem auf ihn zugeschnittenen Stoff entsprechend. Diese Tatsache ist oft schon im Titel ausgedrückt. Wie früher die Volksstücke, so haben auch die Ordensdramen meistens zwei Titel. Der eine ist ein Inhaltstitel, der häufig aus einem Eigennamen besteht, der andere drückt den Satz aus, der durch das Schauspiel bewiesen werden soll. Der Sinn dieses Brauches will diese Formen als das Produkt der Weltanschauung, auf welcher das Ordens- und Schulleben beruht, verstehen lassen. Die Form des Gleichnisses ist die Wurzel aller christlichen Dramatik. So entwickelte sich das Mysterienspiel des Mittelalters. In Zwischenspielen und Vorspielen wurden die Vorbilder des Alten Testamentes vorgeführt. Genau auf derselben Grundlage baut sich auch das Klosterdrama auf. Das

innere Schema unzähliger Dramen ist gegeben durch die Begriffe: Verführung und Sündenleben und Bekehrung. In diesem Sinne hat sich das Klostertheater große Stoffe, die auch in der Weltliteratur wiederkehren, angeeignet: die Motive des verlorenen Sohnes, des heiligen Augustinus, des Don Juan u. a. Wir finden sie auch bei Harz wieder. In die Kirche und Schule, von denen das Drama ausgegangen ist, führt es immer wieder zurück. Als Schulbeispiel für den ganzen Typus dieser Dramen möchte ich ein Passionsspiel anführen, das in dem schwäbischen Dorfe Wald am 15. und 19. März des Jahres 1761 aufgeführt wurde [4]). Das Stück beginnt im Textbuch mit dem Argumentum, das aber — es war ja in lateinischer Sprache verfaßt — um das Spiel auch den Laien verständlich zu machen, als „Anmerkung" in deutscher Sprache wiedergegeben ist. Diese lautet:

„Was angenehmes und Gott gefälliges Werk sei die Betrachtung des Leidens Christi, erhellet aus den Worten des heiligen Petri: weil nun Christus usw. (1. Petr. 4) von solchem dann denen einfältigeren einen klaren Eindruck zu machen, hab ich dieses nit einer kritischen, sondern christlichen Welt vor Augen gelegt in folgender Abhandlung, da in dem musikalischen Vorspiel gezeigt, wie Lucifer wider den sündhaften Menschen von der göttlichen Gerechtigkeit Rach begehrnd, von der Barmherzigkeit mit Spott abgewiesen, aufs neue mit den sieben Hauptsünden wider den Menschen sich verschwöre."

Das Argumentum berichtet uns schon, was der Prolog und der Epilog besagen will. Unter dem Epilog ist zu verstehen die musikalische Ausführung des Satzes, „wie Luzifer aufs neue mit den sieben Hauptsünden wider den Menschen sich verschwört".

Auf das Argumentum, in dem also Prolog und Epilog schon eingeschlossen sind, folgt der erste Chor. Der Inhalt des ganzen Chores wird durch einen einzigen Satz ausgedrückt.

„Gott befiehlt dem Abraham seinen Sohn zu schlachten".

Ihm folgt die

I. Abhandlung.

Hier sind in kurzen Sätzen die 13 Auftritte, die in der ersten Abhandlung vorkommen, beschrieben. Von dem Augenblick an, wie Judas seinen Meister verkauft, bis zum Verrat des Petrus.

Anschließend daran: zweiter Chor

„Abrahams Opfer".

Ihm folgt die

II. Abhandlung.

„Auftritt 1. Christus vom jüdischen Rat zum Tode verdammt. 2. Darauf in Kerker geführt. 3. Auf welches Judas verzweifelt."

Wir haben also in diesem Passionsspiel zwei Handlungen, die eine aus dem Alten Testament, die andere aus dem Neuen, das Erlösungswerk darstellend. Beide laufen neben einander her. Ohne weiteres ergibt sich der symbolisierte Zusammenhang der Neben-

[4]) s. Beck, Oberschwäbisches Volkstheater. S. 75.

handlungen. Wir haben hier die einfachste Form des Parallelismus. Für die dramatische Aktion sind die musikalischen Zwischenspiele, hier Chöre genannt, das Vorbild. Der erste Chor führt vor, wie Abraham daran geht seinen Sohn Isaak zu opfern. Er schildert die Todesangst Isaaks. Die Abhandlung zeigt den Beginn der Opferung Christi. Denselben Parallelismus finden wir im zweiten Chor und in der zweiten Abhandlung wieder. Abraham opfert ein Lamm, das in der ganzen christlichen Liturgie das Vorbild des Erlösers ist.

Wir haben hier ein ganz typisches Beispiel für die damaligen Schuldramen. Diese geistliche Komödie nun steht der Oper viel näher als dem Schauspiel. Der Einfluß der italienischen Oper ist unverkennbar, und dem musikalischen Teil der Spiele wurde immer mehr Sorgfalt entgegen gebracht. Bezeichnend dafür ist auch die Tatsache, daß in vielen überlieferten Texten und Programmen von einem Dichter nie die Rede ist, während fast immer zu lesen ist: „modulos musicos fecit . . .". So ist auch von dem oben erwähnten Passionsspiel kein Dichter bekannt, wir finden aber eine Notiz, die sagt: „Die Music hat gemacht der ansehnlich und kunsterfahrene Herr Johann Martin Kerler in Angelberg". Angelberg ist der jetzige Marktflecken Tussenhausen im bayerischen Schwaben.

Zum Typus des Klosterdramas gehört in erster Linie das musikalische Moment. Die Musik bildet hier ein Medium, welches die beiden Teile des Schauspiels miteinander verbindet als sogenannte Intermedien analog den italienischen Intermezzi. Wir haben es hier also gewissermaßen mit einer Verbindung vom Schauspiel und Oper zu tun, wobei aber die Oper in den Vordergrund rückt.

Daneben finden wir nun aber noch in großer Anzahl im Gegensatz zu diesen Stücken das eigentliche Singspiel und das Drama Musicum, welch letztere sich von dem bisher besprochenen Klosterdrama dadurch unterscheiden, daß sich bei ihnen die Musik nicht auf einzelne Teile beschränkt, sondern als wesentliches Moment sich durch das ganze Stück hindurchzieht, mag dieses auch nur in der Form des Rezitativs geschehen. In der Gesamtformung stimmen alle Kategorien weitgehend miteinander überein, ganz im Gegensatz zu dem norddeutschen Singspiel. Es macht sich ja auch in Norddeutschland im Singspiel eine Zeit lang der italienische Einfluß bemerkbar, der, wenn auch sehr gering, auch bei Hiller, besonders in seiner ersten Zeit eine Rolle spielt, indem er seinen Liedern auch italienische Arien an die Seite setzte. Dieser Einfluß war aber nicht von wesentlicher Bedeutung, und dauerte nur kurze Zeit. Hillers Vorbilder wurden das englische Singspiel die Ballad operas und später ganz besonders das französische mit seiner einfachen liedmäßigen Kompositionsweise. Hierin liegt der entscheidende Unterschied zwischen dem norddeutschen und dem süddeutschen Singspiel. Während das norddeutsche Singspiel der Vorläufer der späteren deutschen romantischen Oper war, hat das oberschwäbische Singspiel eine andere Entwicklung genommen, die ganz vom Charakter der italienischen Oper beeinflußt war. Es

ist direkt herausgewachsen aus den Intermedien, und unterscheidet sich von diesen nur dadurch, daß es ein selbständiges Musikdrama ist, während das Intermedium nur einen Teil desselben, allerdings auch ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt. Das Intermedium als selbständig musikalisch-dramatisches Gebilde ergibt das Singspiel, wenigstens das Singspiel, wie es unsere oberschwäbischen Komponisten bezeichneten und verstanden. Vielleicht können wir den einen Unterschied feststellen, daß das Singspiel zum größten Teil in deutscher Sprache abgefaßt wurde, während in den Intermedien die lateinische vorherrschte. Dies ist aber kein durchgreifender Unterschied, denn wir finden auch lateinische Singspiele, und gerade die von Harz sind durchweg in lateinischer Sprache geschrieben. Nie finden wir in den oberschwäbischen Singspielen Volkslieder, wie sie z. B. bei den Hillerschen so sehr gebräuchlich waren, denen sie eigentlich gerade den Stempel des Singspiels aufdrücken. Singspiele mit komischem Inhalt finden wir in Oberschwaben sehr selten. Dies bringt ja wohl die Entstehungsweise mit sich. Jene verdanken ihr Dasein irgend einem religiösen Feiertag, einem Namenstag, oder sonst einem kirchlichen Feste. Daß für solche Zwecke mehr ernste Spiele taugten, ist ja selbstverständlich. Nur in der Faschingszeit haben die Klöster auch manchmal humoristische Stoffe behandelt und dabei recht köstliche Dinge auf die Bühne gebracht.

Nachdem wir so den Typus des oberschwäbischen Singspiels bezw. Musikdramas und seine Gegensätze zum norddeutschen kennen gelernt haben, können wir dazu übergehen, einzelne Werke besonders hervorzuheben und zu besprechen.

Weitaus die meisten Texte sind noch vorhanden von Werken des überaus produktiven Dichters und Komponisten Josef Lederer, eines Mönches des befreiten regulierten Chorherrenstifts zu den Wengen in Ulm. Von Ulm sind schon Schuldramen aus den frühesten Zeiten bekannt. So dichtete um 1516 Martin Mylius eine Passio Christi. Am 15. August 1679, also an Mariä Himmelfahrt wurde von den Geistlichen des Wengenklosters eine Komödie aufgeführt[5]). 1736 führte die „studierende Jugend des befreiten Gotteshauses canonicorum regularum sancti Augustini bei den Wengen" „heilsame Forcht des jüngsten Gerichtes in einem Schauspiel" auf. 1737 wurde gespielt „Theodorus der erste König von Korsika". Die Musik zum Prolog verfaßte Ignatius Biechteler, ein Mönch aus dem Benediktiner-Stift Wiblingen, die zu den Chören Pater Isfried Kayser aus dem Kloster Marchtal. Von letzterem sind noch mehrere Werke in Ulm aufgeführt worden. So im Jahre 1738 „Graf von Bonneval", zu welchem Stück er Prolog und Chöre komponiert hat. 1739 folgte „Le Duc de Ripperda", ein Werk, das zu seiner Zeit sehr viel Anklang gefunden hat. Auch zu diesem hat Kayser die Musik geschrieben. Das Jahr 1741 brachte „Johannes von Nepomuk", 1744 „Hannibal", 1745 ein irisches Legenden-

[5]) s. Beck, Oberschwäb. Volkstheater.

stück „Kreuz-Schul, Heil-Schul“ oder „Laurencius“. 1746 „Die bestrafte Lug“ oder „Decebalus“. Alle diese Komödien haben denselben Aufbau. Sie bestanden aus dem eigentlichen Drama, dem Prolog und den beiden Chören. Verfasser sämtlicher genannter Werke war Trautwein. Vom letzten Stück ist ein Komponist nicht genannt. Wir dürfen aber wohl in ihm den Marchtaler Mönch Kayser vermuten, dessen Kompositionen auch außerhalb seines Klosters Verbreitung fanden. 1749 wurde eine Festvorstellung gegeben zur Jubelfeier der Restitution des Stiftes. Diese zeichnete sich dadurch besonders aus, daß nach dem Drama ein musikalisches Nachspiel gegeben wurde „Die erhaltene Braut“. 1753 findet zum erstenmal eine Fastnachtsaufführung statt. Es ist ein Lustspiel mit einem musikalischen Vorspiel. Für die Jahre 1756, 1757, 1759 und 1760 fehlen Nachrichten von Aufführungen. Der Krieg, der im Jahre 1750 ausgebrochen ist, wird wohl Ursache gewesen sein, daß nicht gespielt wurde. 1761 wurde zum erstenmal ein von Josef Lederer in Musik gesetztes Stück aufgeführt „Brytames“ oder „Der aus zärtlicher Vaterliebe rechtmäßig erkannte Thronerbe Cimeriens“. Die Musik zu dem Stück wie auch zu den musikalischen Zwischenspielen „Der gesuchte Achilles“ und „Der gefundene Achilles“ stammt von ihm. Zur selben Zeit hat sich ein anderer Mönch des Wengenklosters um das Singspiel verdient gemacht, Johann Georg Niederländer, geboren 1736 in Lauingen. 1762 wurde von ihm aufgeführt „Die kindliche Liebe in Japon“, mit einem Singspiel „Der traurige Abschied des jüngeren Tobias vom väterlichen Haus und seine freudige Wiederkunft“. Bis zum Jahre 1765 wurden weitere Werke, zu denen er die Musik geschrieben hat, aufgeführt. Es sind dies: 1763 „Die klägliche Folge der Leichtgläubigkeit“ oder „Jonathan, der mackabäische Hohepriester“ mit Chören und einem Vorspiel „Herkules und Omphale“. Der Stoff zu diesem Stück ist entnommen dem Buch der Mackabäer I, 12. Aus dem Jahre 1764 ist keine Aufführung bekannt. 1765 wurde wieder zur Fastnacht gespielt „Die quäkerschen Bauern, ein Lustspiel in charaktermäßiger deutscher Sprache aufgeführt den 14. und 15. Hornung nebst einem Singspiel von Apollo“. Der Inhalt des Singspiels war „Der der Widerspänstigkeit angeklagte Apollo, der in sich gehende und deshalb gelinde abgestrafte Apollo“ [6]).

Von diesem Jahre ab tritt nun Josef Lederer ganz in den Vordergrund. Kein Jahr vergeht, an dem nicht irgend ein Werk von ihm auf die Bühne kommt. Meistens ist er der Dichter und Komponist zugleich. Gerade wie Niederländer faßt auch er seine Intermedien immer als Singspiele auf. 1777 erscheint sogar eine Operette von ihm „Etwas aus China“ in drei Akten. Ein Text von diesem im Programm als Operette bezeichneten Werke, ist leider nicht vorhanden. Die Fastnacht 1778 brachte ein Lustspiel „Licht und Schatten“, oder „Moritz und Ismael ein ungleiches Paar“. Interes-

[6]) s. Textbuch, im Sammelband von Programmen.

sant ist die Bemerkung: „Den Herren Liebhabern der Musik zu gefallen hat man in dieses Lustspiel etwelche Arien und Duette eingeschaltet, so viel als tunlich war.“ „Moritz“ war der Titel für das Lustspiel, und „Ismael“ für das Singspiel, das die Vor- und Nachmusik ausmachte. Dieses Singspiel ist äußerst originell. Isaak und Ismael sprechen ganz im Sailerschen Stil, schwäbisch: z. B.

Ismael: Komm Isaak gäuli reita
Isaak: I mag nit gang uf d' Seita
Ismael: I reit als wia d' Husara
Isaak: Will liaber Schlitta fahra
Ismael: Bald reit i Schritt, bald reit i Trab
Isaak: Da keut mi fein kei Gaul nit ab
Beide: Haho, haho, haho!

Es ist dies eine hübsche dem Kinderleben abgelauschte Szene.

Die nächsten Jahre brachten weitere Stücke von Lederer. Auch eine „komische Oper“, wie sie Lederer selbst bezeichnet, ist darunter „Der abgedankte Offizier“ oder „Josef der Gute“. Wie weit dieses Werk als Oper nach unseren heutigen Begriffen aufzufassen ist, sei dahingestellt. Das Textbuch, in dem nur das verzeichnet ist, was gesungen wird, bringt: 8 Arien, 1 Duett, 1 Terzett und 1 Schlußchor. Ob das andere Rezitativ ist, oder ob es ganz gesprochen wurde, das ist nicht ersichtlich.

1781 brachte nochmals eine „Operette“: „Die jungen Rekruten“. Besonders erwähnenswert sind noch zwei Singspiele, die in den Jahren 1785 und 1786 aufgeführt wurden.

Das eine ist „Die sich einen Bräutigam wählende Helena“ und das andere „Der zum Bischof geweihte Köhler“. Diese beiden Singspiele wurden ganz gesungen. Das erstere besteht aus einem Chor, dem ein Rezitativ folgt. Daran schließen sich direkt auf einander folgend zwei Arien, dann ein Duett — Rezitativ — Arie — Rezitativ — Arie und der Schlußchor. Während dieses Stück nichts Besonderes bietet, können wir auf das andere näher eingehen.

Letzteres hat schon einen bedeutend größeren Umfang, als das vorhergehende. Das ist wohl darauf zurückzuführen, daß es zu Ehren des Weihbischofs von Konstanz, Wilhelm Freiherr von Baaden, der damals gerade in Ulm weilte, aufgeführt wurde. Der Inhalt des Stückes ist nach dem Textbuch folgender:

„Die Komaner hatten nach dem Tod ihres Bischofs Gregor den Wundertäter berufen, daß er ihnen einen würdigen Oberhirten weihen solle. Nachdem sie ihm verschiedene an Adel und Gelehrsamkeit vortreffliche Männer vorgestellt hatten, verlangte er auch einen aus dem gewöhnlichen Volke. Sie zogen daher mit vielem Gespött einen Köhler mit Namen Alexander hervor. Nachdem Gregor ihn im Geheimen ausgeforscht hatte, ließ er ihn abwaschen, mit bischöflichen Kleidern umgeben, und weihte ihn mit Einwilligung aller zum Bischof.“

Nach diesem Inhalt und der Gelegenheit, an welcher dieses Stück aufgeführt wurde, zu schließen, hatten die Spiele in den

Klöstern häufig eine direkte Beziehung zu irgend einer aktuellen Begebenheit. Der Weihbischof von Konstanz war in Ulm, um Nikolaus I. zum Abt zu weihen. Nikolaus war ein Mann von einfacher Abkunft. In ihm verkörpert sich der Köhler, der wie jetzt Nikolaus durch Tugenden und innerem Gehalt solch hohe Würde verdient hat. In der Schlußarie wird dies zum Ausdruck gebracht:

Was ist des Knaben Schul'?
Ein finst'rer, tiefer Pfuhl
In Arbeit spat und fruh
Bringt Er da neun Jahr zu.

Sagt was ist ein Spital?
Ein Sitz elender Qual
In diesem ging Er aus
Ihn pflegte Er zu Haus.

Er war kein prächt'ger Mann,
Doch hat er viel getan.
Er schien von außen schlecht,
Von innen war Er recht.

Nur tiefe Demut steigt,
Stolz, Hoheit wird gebeugt,
Jetzt hoff' ich werdet Ihr
In Alexander Nicolaum kennen.

Seiner Form nach ist das Singspiel aufgebaut wie das zuletzt genannte. Mit einem Rezitativ beginnt es. Ihm schließt sich ein Volkschor an, der wieder mit einem Rezitativ endigt. Dann folgen nach einander zwei Arien. Die zweite Arie endet mit einem Rezitativ, das in ein Terzett übergeht. Es folgen wieder zwei Arien mit kurzen Zwischenrezitationen. Anschließend ein Duett mit Rezitativ. Es folgen wieder zwei Arien mit langem Rezitativ. Endlich die Einsegnungsarie mit Rezitativ, die oben erwähnte Schlußarie und der Schlußchor.

Wir haben es hier mit einem ziemlich groß angelegten und wohl an ein italienisches Muster sich anlehnenden Werke zu tun. Der Komponist wandte die neuesten Hilfsmittel an, um das Singspiel möglichst abwechslungsreich zu gestalten. Er begnügte sich nicht nur mit Arien und Rezitativen, sondern gab seinem Werk Leben und Frische dadurch, daß er Duette, Terzette, und besonders Chöre einschaltete. Wir verstehen deshalb auch die Bemerkung am Schluß des Textbuches, daß das Spiel ganz besonders gefallen habe.

Im Kloster Elchingen bei Ulm scheint besonders unter dem Abt Robert die Singspielmusik geblüht zu haben. Daß hier die Spiele nicht immer so ganz harmloser Natur waren, sondern gelegentlich auch einmal den religiös-konfessionellen Fehden dienten, dafür haben wir in dem Singspiel

„Isak zu Bersabe"

ein Beispiel.

Dieses Stück wurde zum Namensfeste des Abtes Robert aufgeführt von den „verpflichtenden Hausmusen“ im Jahre 1783. Dem Stück geht eine vorläufige Rückerinnerung voraus, die in kulturhistorischer Hinsicht von Bedeutung ist.

„Unser Musiktext hatte das Unglück gewissen gelehrten Nachrichtenschreibern zu mißfallen. Und warum dies? Vielleicht weil es lateinisch gesetzt war?; Wie! Muß bei unseren aufgeklärten Zeiten gar alles deutsch klingen? Ungeachtet man in den deutschen Dichtern beinahe nichts antrifft, als burleske Schnurren und verliebte Fratzen, welche für eine erlauchte und größtenteils aus gelehrten Geistesmännern bestehende Gesellschaft nichts taugen. Nein! In dem lateinischen Ausdruck haben die Herren Nachrichtenschreiber gewiß nichts zu verhunzen vorgefunden, sondern der Stoff selbst muß ihnen auffallend und tolerandwidrig geschienen haben. Dessentwegen ließ ein Brief aus Kempten vom 15. Julius 1782 folgende allerliebste Anekdote zukommen: ‚Unter den Abteien zeichnen sich Elchingen und Salmannsweiler durch die Größe der Mönchsdummheit und Unverträglichkeit aus. In Elchingen werden die Mönchsfeinde in lateinischen Schauspielen aufs eleganteste und erbaulichste verdammt‘. Heißt ein solches Betragen tolerant sein? So mögen gewiß schon im alten Bunde die neidischen Gerariten auf einen so rühmlichen Namen Anspruch zu machen berechtigt gewesen sein, indem sie den frommen Erzvater Isaak mit seiner von Gott so reichlich gesegneten Familie aus ihrem Lande verdrängen, überall seine Wasserquellen abschnitten, die Brunnen verstopften und zerstörten, wie im Buche der Schöpfung ausführlicher zu lesen ist. Eine ausgedehnte Anwendung dieser so platt liegenden Schriftstelle wollen wir uns selbst nicht erlauben, sondern dieselben lediglich unseren geneigten Hörern anheim stellen, und sie schuldgeziemenst um eine tolerante Beurteilung bitten. Sollte aber auch dieser deutsche Musiktext zu mißfallen das Schicksal haben, so werden wir ein andermal schon wiederum mit einem lateinischen aufwarten.“

Das Stück besteht aus einem Aufzug, der in 8 Auftritte zerfällt. Der erste Auftritt beginnt mit einem rezitativischen Dialog, der in ein Duett übergeht. Während Isaak und Jakob noch singen „Mein Herz soll also nur allein dem lieben Gott geweihet sein“, ertönt hinter der Bühne der Geraritenchor, der den Untergang Israels will. Bis zum 7. Auftritt werden nur Arien und Rezitative verwendet, Der 8. Auftritt bringt den gewöhnlichen Schlußchor, der dazu dient, die Tugenden und Vorzüge des Abtes herauszustellen.

Ein zweites Singspiel wurde in Elchingen aufgeführt:

„Samuel, Judex, Israelis“

zu Ehren desselben Abtes Robert. Der Komponist bezeichnet sein Werk als Melodram. Es ist im Gegensatz zum eben besprochenen Werke in lateinischer Sprache abgefaßt, und dürfte wohl vor ihm entstanden sein. Es ist auch seinem ganzen Aufbau und Inhalt

nach bedeutend höher einzuschätzen als das vorhergehende. Es ist kein Melodram in unserem modernen Sinn, sondern zeigt denselben Aufbau wie die meisten Singspiele, ganz nach jesuitischem Vorbild. Es ist eingeteilt in Protasis und Apodosis. Die Protasis beginnt mit einem Chor. Nach kurzem Zwiegespräch folgt eine Aria a duo, wie sie der Komponist bezeichnet. Nach unserem Begriff dürfte es ein Duett sein. Nach einem Rezitativ und einer Arie folgt eine Ariette, die den Kampf Israels mit den Philistern schildert. Höchst anschaulich ist in dem Text, und wohl nicht minder auch in der Musik, die Schlacht gemalt.

„Circumvallate
Coangustate
Constringite
Prosternite
Terrore
Pavore
Replete
Delete
Jam timet, iam tremuit, turbatur
Philistium infauste luctatur
Ululat, aestuat
Aufugit, trepidat.
Jo! Viktoria!
Jehovae gloria!

In der Apodosis wird durch den Genius Elchingae Abt Robert mit Samuel verglichen. In einer Arie verherrlicht er ihn, und in mächtigem Schlußchor bekräftigt das Volk den Ruhm seines Herrn. Während in diesen beiden Werken der Komponist nicht genannt ist, haben wir für das folgende Musikdrama den Elchinger Frater Michael Schneid zum Komponisten. Das Schauspiel trägt den Titel: „Beständigkeit im Glauben dreier adliger Franzosen". Es ist ein verhältnismäßig breit angelegtes Werk. Die Dichtung läßt auf einen sehr begabten Verfasser schließen, der aber leider nicht bekannt ist, so wenig wie der Dichter der eben besprochenen Stücke.

Im Vorspiel triumphiert die Synagoge über ihren vermeintlichen Sieg über das Christentum. Schwungvoll mag der Judenchor erklungen haben:

„Jo victoria!
Israel iubila
vireat
floreat
fides Mosaica
fides Aaronica
Herodis haec regis est mens.

Trophaea erige
poeana concine

occidet
periet
lurida, lubrica
squalida tetrica
exosa Christianum gens.

Zu diesem Vorspiel oder Prolog kehrt der Epilog oder das Beschlußspiel zurück. Es zerstört die Hoffnungen der Juden und läßt die Christen über ihren wirklichen Sieg den Lobgesang anstimmen.

Zwischen Prolog und Epilog liegt das Drama eingebettet. Dieses besteht aus drei Akten, der Protasis, Epitasis und der Katastrophe und handelt von drei Franzosen, die der Sultan von Aegypten zur mohammedanischen Lehre verleiten wollte, was ihm aber nicht gelang, da die Gottesmutter den dreien erschien und sie stärkte. Zur Symbolisierung dieser Begebenheit wird im ersten Intermedium in fünf Arien und einem Chor dargelegt, wie Petrus gefangen genommen, und in den Kerker geworfen wird, und im zweiten in zwei Arien und einem Duett, wie Petrus von dem Engel gerettet wird.

Dieses Schauspiel ist ohne Zweifel eines der besten, die aus Oberschwaben noch vorhanden sind. Umsomehr vermißt man gerade hier das Notenmaterial.

Aus dem Praemonstratenser-Kloster Roth führt Jakob Zeidler in „Beiträge zur Geschichte des Klosterdramas“[7]) einen am Schluß des Studienjahres 1762 von dem Klosterstudenten bei Gelegenheit der Prämienverteilung aufgeführten „Leontinus“ an, mit dem syllabus actorum, der ja überhaupt bei keinem Drama fehlt. Als Personen in der Musik kommen vor: Anima, Rátio, Voluptas und Mors. Es stellt dies ein Allegoriestück dar, wie wir es als Specificum der Jesuitenschule kennen gelernt haben. Weiter gab man zu Roth im Jahre 1765 zu Ehren des Abtes Anselm von Salem einen dialogisierten Traktat über die Musik mit Chören und Rezitativen „Aplausus musicus“, worin es heißt, „die Musik erhält stets Beifall“.

Eine ganz eigenartige Stellung in der Geschichte des oberschwäbischen Singspiels nimmt das Kloster Marchtal ein. Die Textbücher von 9 Dramen sind aus diesem Stift noch vorhanden. Sie sind sämtliche ausnahmslos nach einem Schema aufgebaut. Das beste dürfte wohl die Tragödie sein: „Josef Mascarenhas Olim Dux De Averio“.

Voran geht ihr das Argumentum in lateinischer Sprache. Kurz und bündig wird im Textbuch der Inhalt deutsch wiedergegeben.

„Aus öffentlichen Urkunden ist sattsam bekannt, was sich vor zwei Jahren, dem dritten des Herbstmonat zugetragen. Josef Mascarenhas, Herzog von Averio, vereinigte sich mit dem Marquis von Tavora, und dem Grafen von Antigoa, mit dero Beyhülf er den allergetreuesten König um Reich und Leben zu bringen getrachtet. Allein umsonst, wo er das Glück gesuchet, hat er nichts, denn das

[7]) s. Zeidler, Beiträge zur Geschichte des Klosterdramas. S. 121.

Rad gefunden, welches ihm seine Gebeine zerschmetteret, und ihn der Ewigkeit überliefert."

Das Stück, das wie alle andern in lateinischer Sprache abgefaßt ist, beginnt mit dem Prolog. Dieser besteht aus fünf Arien, die durch Rezitative mit einander verbunden sind. Dann folgt der musikalische Vortrag und die erste Abhandlung. Daran schließt sich der erste Chor an. Ganz dem Brauche der Jesuitenkomödie entsprechend ist im Textbuch der Inhalt dieses Intermediums durch einen Satz aus der Bibel, der ihm vorangesetzt ist, kurz gegeben.

„Adonias autem filius Haggith elevabitur dicens: Ego repugnabo."

Dieser erste Chor besteht aus einer Arie, einem Duett, einem Doppelchor und zwei Arietten, die durchweg ganz schematisch durch Rezitative miteinander verbunden sind. Die zweite und dritte Abhandlung ist durch ein nicht näher bezeichnetes musikalisches Zwischenspiel getrennt. An die dritte Abhandlung schließt sich der zweite Chor an.

„Adoniae ambitio punita."

Wieder diese kurze Inhaltsangabe mit Hilfe eines biblischen Zitats. Dieser Chor, einfacher gehalten als der erste, besteht aus drei Arien und zwei Duetten. Die vierte und fünfte Abhandlung, die wiederum durch ein musikalisches Zwischenspiel getrennt sind, folgen, und der Epilog, bestehend aus zwei Arien, beschließt das Drama.

Die Musik zu diesem Werke schrieben Pater Martin Fischer und Pater Augustin Pell, beide Kanoniker aus dem Marchtaler Kolleg. Ganz außerordentlich ist hier, wie in allen Marchtaler Singspielen, der Einfluß der Jesuiten zu spüren. Dafür sprechen einmal Voranstellung des Argumentum; dann das zähe Festhalten am Prolog und Epilog; ganz besonders aber das Fehlen der Frauenrollen, was ja auch bei sämtlichen bisher erwähnten Stücken der Fall ist. Der Grund hiefür ist leicht erklärlich, da den Klosterinsassen mit Frauen Theater zu spielen unziemlich wäre. Neben den oben genannten Komponisten hat sich um die Vertonung mehrerer oberschwäbischer Singspiele in hohem Maße Pater Isfried Kayser, der, wie schon erwähnt, auch zu Ulmer Singspielen die Musik geschrieben hat, verdient gemacht.

Eine ganz besonders wichtige Rolle im schwäbischen Musik- und Theaterleben spielte das Benediktinerstift Ottobeuren. Schon frühzeitig wurde hier eine Singschule gegründet. Sie bildete die Grundlage zur Klosterschule. Daß die Musikpflege in diesem Kloster sehr eifrig betrieben wurde, beweist eine Aeußerung des Abtes Niclas von Zwiefalten um 1550. Er sagt: „Harum siquidem artium frequentissimam faciunt mentionem scriptores, quod vera theologica sine his artibus vix intelligi potest, quod et ego ipse cum Tubingae in negotio illo literario agerem a doctissimis viris quam saepissime audivi"[8]). Dieser Satz ist in dem Lehrplan der Otto-

[8]) s. Zeidler, aus dem Schul- und Theaterleben von Ottobeuren, S. 129.

beurer Akademie enthalten bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts. Unter Abt Alexander Sautter (1600—1612) kam das Kloster in finanzielle Not, da er allzu kostspielig lebte. Es mußte daher ein eigener Stiftsökonom über den Abt gesetzt werden[9]). Die Einschränkungen, welche sich notwendig machten, lassen auf bis dahin reichliche Pflege von Musik und Gesang zu geistlichen und weltlichen Zwecken schließen. Der Prior Sandholzer führt unter den Entlassenen namentlich auf „den Tonsetzer oder Komponisten Albert Recher, den Schulmeister Johann Georg Alzinger, von den sieben vier Choralschüler und den Narren Balthas". Unter Abt Benedikt Hornstein (1672—1688) erfreute sich das Singspiel eines besonderen Aufschwungs. Ganz besonders waren es die Melodramen des Subpriors Magg, die sich noch lange im Stift erhielten. Noch herrlicher entfaltete sich das Kunstleben unter Abt Rupert II. (1690—1740). Er schickte „die zwei jungen Ordenspriester Honorat Reich und Benedikt Schmier in der Absicht nach Stuttgart, während der Herbstferien bei dem damals berühmten Kapellmeister Boecken neben der weiteren Vervollkommnung auf der Violine die Regeln der Tonsetzungskunst zu erlernen"[9]). Von hier ab erreicht in Ottobeuren das Singspiel seinen Höhepunkt. Neben dem Komponisten Magg werden in den Jahrbüchern besonders erwähnt Pater Theodor Klarer, geb. in Dorndorf bei Ulm, als meisterhafter Tonsetzer und Organist; Pater Franz Schnitzer aus Wurzach; er schrieb die Musik zu ungefähr 15 Theaterstücken, welche mit vielem Beifall aufgeführt wurden. Komponist und Theaterdichter zugleich war Pater Nikolaus Michelbeck und Pater Raphael Weiß. Leider sind von all diesen Singspielen nur noch die Titel erhalten. Außer den Berichten des Chronisten Feyerabend über einige Aufführungen von Singspielen, die Wilss in seinem Buche schon eingehend besprochen hat[10]), ist nichts mehr vorhanden. Neue und wichtige Momente für die Singspielforschung sind also aus diesem Kloster nicht mehr gegeben.

Daß auch in Ochsenhausen, Weissenau und Wiblingen sich das Singspiel großer Beliebtheit erfreute und eifrig gepflegt und gefördert wurde, geht aus den Urkunden und den noch vorhandenen Texten hervor. Indes bringen auch sie für die Forschung nichts wesentlich Neues gegenüber dem, was wir aus den vorher besprochenen Klöstern wissen. Immerhin mögen sie der Vollständigkeit halber hier angeführt sein.

Aus Ochsenhausen ist aus dem Jahre 1730 das Stück berichtet

„Ingratitudo castigata"
seu „Alaricus, Rex Vandaliae"

1755 „Innocentia vindicata"
seu „Maria Arragonia"

aus Wiblingen

---

[9]) s. Feyerabend, Jahrbücher des Klosters Ottobeuren.
[10]) s. Wilss, S. 15 f., 33 ff.

1765 „Carolus, Salerni Princeps“ ein Lustspiel „von der Alldasig studierenden Jugend auf öffentlicher Schaubühne vorgestellt“

1766 „Polytimet“ ein Trauerspiel.

Eingehender müssen die Arbeiten aus dem Praemonstratenser-Stift Roggenburg besprochen werden.

1774 wurde hier ein Trauerspiel aufgeführt:

„Der getreue Schutzgeist“
von der „allda studierenden Jugend“.

„Die Musik hat verfaßt der hochwürdige hochgelehrte Herr Pater Meinrad Banhard, dortiger Stiftsherr“ [11]).

Das Trauerspiel handelt von einer Witwe, die ihren Sohn Acanthus, weil sie ihn nimmer ernähren kann, entlassen muß. Auf seinen gefährlichen Wegen wird er allüberall von seinem Schutzgeist, den er schon als Kind immer ganz besonders verehrte, bewacht. Er kommt als Schafhirt zu einem Bauern, und wird später von einem Grafen aus Korinth an Kindes Statt angenommen. Hier fällt er aber bald durch eifersüchtige Machenschaften eines Höflings in Ungnade und beinahe in die Hände des Scharfrichters, wenn nicht seine Unschuld durch das eigene Geständnis des Verleumders an den Tag gekommen wäre.

Hier ist das Anfangsschicksal des verlorenen Sohnes und irgend eine damals so sehr beliebte Hof-Intriguengeschichte in geschickter und geschmackvoller Weise miteinander verwoben.

Das Vorspiel steht im Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken in direktem Zusammenhang mit der Tragödie. Es könnte inhaltlich ebenso gut den ersten Aufzug darstellen. Der Form nach schließt er sich an die gewöhnlichen beiden Chöre an. Es besteht aus einem Rezitativ, einer Arie und einer Ariette. Die Betrachtung der Zwischenmusik ergibt, daß auch hier die Zweiteiligkeit wieder verwendet wird. Der symbolische Parallelismus zeigt sich in klarer Weise.

Der erste Chor schildert, wie Susannas Unschuld verfolgt wird. Wir haben hier wieder das beliebte Symbol aus dem Alten Testament. Die beiden Alten verfolgen Susanna; in ihrem Haß verleumden sie die Jungfrau bei dem dazu gekommenen Daniel. Susanna erkennt in ihm ihren Beschützer. Ihr Vertrauen zu ihm und zu Gott gibt sie in einer Arie kund:

O Gott!
Wie soll mein Herz Dich nennen?
Mein Hoffen nennt es Dich.
Du gibst
Der Kleinmut Dich zu kennen;
Du Vater rettest mich.
Du siehst
Mein schwimmend Herz sich wiegen
In einem Kummersee.

[11]) s. Textbuch im Sammelband von Programmen.

Du hilfst
Daß nicht die Wellen siegen,
Nicht Sturm, nicht Ach und Weh.

Mein Schiff
Wird hin und her getrieben,
Das Ruder bricht entzwei.

Der Port
Ist schon gar fern geblieben
Hilf! Himmel steht mir bei!

Und ja!
Wer Deinem Anker trauet
Der gehet nicht zu Grund

Und wer
Auf Deine Allmacht bauet,
Den schützt Dein Wort, Dein Bund.

Im zweiten Chor wird Susannas Unschuld bewiesen; sie wird freigesprochen, die beiden Verleumder gerichtet, und Daniels Weisheit vom Volk gepriesen. Ein mächtiger Volkschor beschließt das Stück.

Auch in Zwiefalten wurden bei Schulfeierlichkeiten und auch sonst bei festlichen Anlässen, Jubiläen, hohen Besuchen usw. dramatische Stücke geistlichen und weltlichen Inhalts, Singspiele und Kantaten aufgeführt. So im Jahre 1655 ein Drama aus der Geschichte des heiligen Ulrich zu Ehren des Geburtstages des Abtes Ulrich, verfaßt von Pater Roman Edel.

1659 ein Drama von Pater Leopold von Plawen, welcher auch auf den Besuch des Herzogs Eberhard von Württemberg eine Komposition herausgab und aufführen ließ.

Im Jahre 1667 folgte ein Lustspiel mit Gesang von Sulger. Die Singspiele späterer Jahre, deren Texte aus Zwiefalten noch vorhanden sind — es sind deren ganz wenige — waren beinahe durchweg in lateinischer Sprache abgefaßt. An Stelle der Arie tritt hier die Ode. Dabei wird wieder unterschieden eine Ode major — wohl ein Analogon der eigentlichen Arie — und die Ode minor, gleichzusetzen der Ariette, und die Ode trium — das Terzett. Außer diesen Oden kommt nur noch am Anfang und am Schluß des Stückes ein Chor vor. Die Singspiele durften wohl durch diesen Schematismus der Frische und Lebendigkeit entbehrt haben und dadurch ziemlich eintönig gewirkt haben. Ein Komponist wird nie genannt.

Die Benediktiner von Zwiefalten kultivierten auch das Schuldrama an dem von ihnen unterhaltenen Gymnasium zu Ehingen.

Aus dem Benediktiner-Stift in Weingarten ist an Singspielen recht wenig erhalten. Und doch ist gerade dieses Kloster für die Erforschung des oberschwäbischen Singspiels von ausschlaggebender Bedeutung. Denn ein günstiges Geschick hat uns noch ein Werk erhalten, das — die von Harz ausgenommen — bis jetzt als das einzige oberschwäbische Singspiel noch ganz erhalten

ist. Es ist dies das Singspiel „David“ von Pater Christoph Vogl vom Jahre 1751. Des Zusammenhanges wegen scheint es zweckmäßiger, dieses Musikdrama erst am Schluß der ganzen Besprechung eingehender zu beurteilen.

Daß auch in den Frauenklöstern das Musikdrama nicht vernachlässigt wurde, geht aus Nachrichten aus den Klöstern Urspring und Söflingen hervor. Aus dem Benediktinerinnenstifte Urspring liegt vor:

„Victimae paschali Deo vitima amoris“
perillustr. et Rever. D. Walburga S. B. Reichlin de Meldegg.
Quarta Dominica post pascha.

Eine Jahreszahl ist nicht angegeben. Das Stück ist ganz in lateinischer Sprache abgefaßt. Als Personen kommen vor: Nemesis, duae Virgines prudentes, Mundus, und Christus sponsus redivivus. Dem Text nach zu schließen war das Stück bedeutend kürzer als die aus den andern Klöstern vorhandenen.

Als Einleitung wird ein Satz aus der Heiligen Schrift gesetzt. Dieser Schriftsatz wird von der Nemesis und Mundus in einem Rezitativ verworfen. Dem widerspricht die erste Virgo prudens in einer Arie. Der Streit schreitet fort. Der Angriff durch Nemesis und Mundus geschieht stets in einem Rezitativ, die Verteidigung durch eine der beiden klugen Jungfrauen stets in einer Arie. Ein Duett dieser beschließt das Spiel.

Dieses Singspiel mag ziemlich eintönig gewesen sein, zumal auch der Text immer wieder auf dieselben Gedanken zurückkommt. Weder Dichter noch Komponist sind erwähnt. Sie sind aber wohl in diesem Frauenkloster selbst zu suchen.

Ein anderes Spiel ist noch von Söflingen überliefert. Freilich wurde dieses von der Bürgerschaft aufgeführt, aber bei der Theaterankündigung heißt es ausdrücklich: das Stück wird gespielt „mit Erlaubnis der hohen Obrigkeit“. Das wäre also die damals regierende Aebtissin des reichsunmittelbaren Klarissinenstiftes in Söflingen gewesen. Der Titel des Stückes lautet:

„Der in der Kraft und Wirkung Gottes
durch Simonem Petrum in seinen entdeckten Betrügereien und Zauberkünsten beschimpfte und gestürzte
Simon Magus“,

vorgestellt von einer löblichen Bürgerschaft.

Aufgeführt wurde es am 24., 27., 29. Juni und am 4. Juli 1762. Das Spiel hat die geschichtliche ziemlich bekannte und vermutlich damals auch sonst schon dramatisch bearbeitete Persönlichkeit Simons des Magiers zum Inhalte und folgt hierin ziemlich genau der Apostelgeschichte. In Ermangelung eines vollständigen Textes läßt sich ein genaues Urteil über dieses Musikspiel nicht geben. Man weiß nicht einmal in welcher Form es abgefaßt war. Immerhin gestattet das, was gedruckt ist, den Schluß, daß es ziemlich breit angelegt war, und ein Gemisch von Mysterienspiele und dem

bei den benachbarten Klöstern sehr kultivierten Schuldrama war. Da es von Laien dargestellt wurde, zeigt es von letzterem insofern eine wesentliche Abweichung, als es Frauenrollen aufweist. Der Text zum Intermedium ist leider gar nicht erhalten. Nur die Personen sind angegeben, die in der Musik vorkommen. Allem nach dürfte aber auch diesem Stück weniger eine ästhetische, als eine kulturhistorische Bedeutung zukommen.

Aus diesem Söflinger Singspiel ist ersichtlich, daß in Oberschwaben geistliche wie weltliche Singspiele nicht nur von Klosterinsassen, sondern auch von Laien aufgeführt wurden.

Diese selbständigen Aufführungen durch die Bürgerschaft haben eine doppelte Entwicklung genommen. Die eine Entwicklung ist die direkt aus dem Klosterspiel heraus. Die Spiele hatten allmählich einen umfangreichen Apparat nötig, die Kleriker und Klosterschüler reichten nicht mehr aus, und so mußte man Laien herbeiziehen. Wenn das Volk schon beim Zuschauen und Zuhören an diesen Darbietungen so großen Gefallen hatte, so steigerte sich jetzt, als es seine eigenen Leute spielen sah, sein ihm von Natur aus gegebener Sinn für das Spiel noch mehr, und so begannen die selbständigen Aufführungen durch „die löbliche Bürgerschaft".

Die andere und gar nicht seltene Entwicklung ist die, daß die Bürger eines Städtchens, ganz unabhängig von den Klöstern, ihre Spiele aufgeführt haben. Auf diese Entwicklung wäre noch näher einzugehen.

Aus Schussenried wird zum erstenmal eine Aufführung berichtet, nämlich „eine Komödie von Lamberto zu jedermanns Contento, dergleichen vor und nach im Flecken drauf öfters gespielt worden", aufgeführt durch die Schussenrieder Bürgerschaft am 28. Februar 1737.

Außer dieser Mitteilung in den Schussenrieder Profeßbüchern ist von dem Stücke selbst gar nichts mehr vorhanden. Wir erfahren nur, daß dasselbe, ganz besonders die Musik, allgemein gefallen habe. Besonders berühmt wurden die Schussenrieder Spiele durch die Aufführung der „Schöpfung" von Pater Sebast. Sailer im Jahre 1743[12]).

Diese Vorstellungen durch die Bürgerschaft waren gewöhnlich zur Zeit der Fastnacht, mitunter auch im Sommer, wo dann im Freien gespielt wurde.

Auch aus Buchau a. F. wird von theatralischen Aufführungen berichtet. Sie hatten dort für die Bühne einen besonderen großen Raum eingerichtet.

Im Jahre 1779 führte die Bürgerschaft des Marktfleckens Illertissen ein Trauerspiel auf

„Heroische Vaterliebe"

in drei Aufzügen. Das Stück steht textlich über dem Söflinger. Das verrät schon der Plan. Neben dem „falschen Minister" des

[12]) Über Sailers Leben und Wirken s. Laach „Sebastian Sailers Schöpfung in der Musik". Wien 1916.

17. Jahrhunderts macht sich auch schon eine gewisse Rührseligkeit bemerkbar, wie sie zu Ende des 18., besonders aber am Anfang des 19. Jahrhunderts in das Theater herein kam. Auch hier ist kein Verfasser angegeben. Doch kommt unter den Darstellern keine weibliche Rolle vor, was auf einen Verfasser schließen läßt, der Angehöriger eines Klosters war.

Auch aus Altshausen, Saulgau, Riedlingen, Ravensburg, Isny und Wangen liegen Notizen vor, die auf ein reges Theaterleben schließen lassen.

In Memmingen bestand seit 1610 eine Singschule, welche auch ein Theater auf dem Salzmagazin hatte. Hier wurde zu gewissen Zeiten von der Bürgerschaft auch Komödie gespielt. Ein gedrucktes Stück ist noch vorhanden aus dem Jahre 1739.

„Das durchlauchtigte Bauren-Mägdelein"

oder

„Das glückselige Unglück".

Am meisten aber hat sich unter allen schwäbischen, das Theater pflegenden Reichsstätten, Biberach hervorgetan. Bis zum Jahre 1655 gehen Nachrichten zurück, die von Schülervorstellungen reden. Noch im 18. Jahrhundert bildete sich eine eigene Komödiantengesellschaft, deren Direktor eine Zeit lang der Dichter Wieland war.

In Füssen im Allgäu wurde ein Singspiel aufgeführt im Jahre 1779, von dem weder Verfasser noch Komponist genannt sind. Die Geschichte des „Magnus" — so der Titel — der einer der volkstümlichsten Heiligen im schwäbischen Allgäu ist, wird in fünf Akten vorgeführt. Jeder dieser Akte besteht mit Ausnahme des dritten aus 10 Auftritten, von denen wieder jeder 8 Szenen enthält. Von diesen allen ist aber, wie meistens, nur ein kurzer Inhalt angegeben.

Das Stück beginnt mit dem musikalischen Vortrab. Zwischen das Schauspiel ist, wie wir es als Charakteristikum des Schuldramas kennen gelernt haben, ein Spiel aus dem Alten Testament eingelegt, das die Geschichte der Judith behandelt. Die einzelnen Akte sind durch zwei Zwischenspiele oder Chöre miteinander verbunden. Auch hier fehlt der große Schlußchor nicht, zwischen dem die Stimmen des Schutzgeistes des Schwabenlandes und der Engel des Kreuzes als Soli hervortreten.

Zum Schluß soll noch ein im Textbuch als „Operette" bezeichnetes Singspiel angeführt sein, das vermutlich in den 70 er Jahren des 18. Jahrhunderts in dem schwäbischen Städtchen Weissenhorn aufgeführt wurde. Es ist ein aus drei Akten bestehendes Fastnachtspiel. Die Frauenrollen treten in diesem in der Sprache gegenüber den bisher genannten Stücken ziemlich fortgeschrittenen Singspiele mehr hervor.

Inhaltlich aber sind die „Lyranten" nicht besonders hoch zu werten. Auch hier sind Dichter und Komponist nicht angegeben.

Man glaubt indes in dem Schwank zuweilen Anklänge an Sailer zu vernehmen, der ja 1714 zu Weissenhorn geboren ist.

Musikalisch genommen mag die Operette ziemlich eintönig gewesen sein. Im ersten Aufzug folgen 6 Arien hintereinander. Dann kommt ein Duett und ein Chor. Der zweite Aufzug besteht aus sieben aufeinander folgenden Arien, und endigt wieder mit einem Chor. Der dritte Aufzug beginnt mit einem Rezitativ. Ihm folgt eine Arie, ein Allegro, und wieder eine Arie. Den Schluß des Ganzen bildet wiederum ein Chor:

„Es verschwindet alles Leiden
Und das widrige Geschick
Jeder Tag bringt tausend Freuden
Und bringt allen neues Glück."

Mit Ende des 18. Jahrhunderts ging die Epoche der Blütezeit des Singspiels in Oberschwaben ihrem Ende entgegen. Vereinzelte Aufführungen fanden auch noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts statt. Doch fielen auch sie einerseits der Säkularisation, andererseits den lange andauernden Kriegen und den großen politischen Veränderungen zum Opfer. Dadurch, daß die Klöster aufgehoben wurden, fehlten auch die Dichter und Komponisten, die ja beinahe ausschließlich den Klöstern angehörten.

Nun wäre es noch interessant, ein Urteil über diese Aufführungen von einem Zeitgenossen zu vernehmen. Leider ist nur ein solches erhalten, und zwar aus dem Munde Nicolais, dem es aber als einem ausgesprochenen Freigeist und Gegner der Kirche an der nötigen Objektivität fehlt. Er spricht von den Komödien in Oberschwaben als „höchst absurde und elende mönchische Reimereien", und spottet über das im Wengenkloster in Ulm aufgeführte Singspiel „Isaak und Ismael": „Ein so Gott will recht lustiges Singspiel, worin Isaak und Ismael schwäbisch reden."

Sein Urteil ist ohne Zweifel von Voreingenommenheit stark beeinflußt und kann nicht als maßgebend gewertet werden, wenn man die noch vorhandenen Stücke genau durchliest.

Was das musikalische Moment betrifft, so ist allerdings ein Urteil heute nicht mehr möglich.

2. Teil.

Das Singspiel „David“

von P. Christoph Vogl.

Das Singspiel „David“ von P. Christoph Vogl aus dem Jahre 1751 ist das einzige von einem Klostermitglied komponierte Musikdrama, dessen Notenmaterial noch ganz aufzufinden war. Es bedarf auch deshalb eingehenderer Besprechung, da es zweifellos von großem Einfluß war auf die musikalische Entwicklung von Harz. Es zeigt in ganz typischer Weise die Einflüsse, die für das dramatische Musikleben in Oberschwaben überhaupt von Bedeutung waren. Das Schaffen auf dem Gebiet des Musikdramas in Oberschwaben stellt eine Mischung von deutschen und neapolitanischen Elementen dar.

Maßgebend für den deutschen Charakter in Vogl's „David“ war ohne Zweifel der Salzburger Domkapellmeister Johann Ernst Eberlin (1702—1762), auf dessen Beziehungen mit dem Kloster Weingarten nach Schubiger wieder Wilss hingewiesen hat[13]).

Der italienische Einfluß macht sich bei Vogl noch nicht in dem Umfange bemerkbar, wie er später bei Harz in die Erscheinung tritt. Während Vogl seine neapolitanische Stilistik von Hasse übernommen zu haben scheint, dürfte er Jommelli, der für Harz's Entwicklung von entscheidender Bedeutung war, fern gestanden haben. Auf jeden Fall lassen sich spezifisch Jommelli'sche Einflüsse nicht nachweisen.

Was bei Vogl's „David“ neapolitanischen Charakter trägt, das sind vor allem die Arien. An der Da-Capo-Arien-Form hält er durchweg fest. Hasse'scher Einfluß spiegelt sich in der reichen Modulation, ganz besonders in der mustergültigen Sprachbehandlung.

Daneben macht sich das deutsche Element geltend. Spezifisch deutsch ist die ernste fugierte und kontrapunktische Schreibweise, eine Erscheinung, die den Neapolitanern fremd war. Die reiche Melodik, die sich von inniger Schlichtheit zu großer Ausdruckskraft steigert, wurzelt im süddeutschen Charakter. Die Besprechung mag uns Gelegenheit geben auf die einzelnen typischen Merkmale und Beziehungen hinzuweisen.

Vogl's Singspiel hat zum Stoff die Wahl und Krönung Davids zum König von Israel und den Streit Davids mit Nabal und seine Liebe zu Abigail. Der Text ist ganz in lateinischer Sprache gehalten und ist geteilt in das Vorspiel, das eigentliche Spiel und das Nachspiel. Das Vorspiel ist als Einleitung für das ganze Spiel gedacht.

David und seine Spielgenossen weiden miteinander die Schafe. Aus Langeweile wollen sie ein Spiel machen und zum Scherz unter

[13]) s. Wilss, S. 37. Über Vogls Leben ebenda S. 42 ff.

sich einen zum König wählen. Das Los, das entscheiden soll, fällt auf David. Während ihm seine Freunde zum König beglückwünschen, wird die Szene gewechselt und der Hauptteil des Stückes beginnt.

In diesem Hauptteil wird zur Wirklichkeit, was der Zufall im Spiel dem David gegeben hat. Wir haben also auch in diesem Spiel wieder die Parallelen, in denen im Eingang symbolisch das dargestellt wird, was im Hauptteil tatsächlich eintritt.

Samuel, der Prophet, kommt zu Isai, dem Vater Davids, um einen seiner Söhne zum König zu salben. Doch keiner von allen, die daheim sind, kann der Auserwählte sein. David wird vom Felde geholt; er ist der rechte, er wird zum Könige gesalbt. Der Text schließt sich hier, wie auch im folgenden, eng an den biblischen Bericht an. David ist also König von Israel geworden. Saul ist sein erbittertster Feind. David muß vor ihm fliehen. Wir finden ihn im zweiten Abschnitt des Hauptteils mit seinen Leuten auf der Flucht in der Wüste. Hier beginnt Davids Streit mit Nabal. Nabals Frau Abigail schlichtet ihn. Doch Nabal muß für seine Unbill, die er dem David zugefügt hat, büßen. Er wird von Gott bestraft und stirbt jählings. Abigail wird Davids Weib.

Im Nachspiel preist David die Tugenden der Abigail, ihre Güte, Nächstenliebe und Rechtschaffenheit. Dabei drückt der Chor seine Freude über Davids glückliches Geschick aus:

„Luctum merge, fletum sterge
Solvere in jubila
Redit en!
Post nubila Phoebus serenior
David mansuetior
Tibi ille sit pro mille
Nabal sit pro omnibus
David in amoribus
Nam est melior neque vir vomptior

Zum Schluß besingen die himmlischen Genien des Davids Tugenden.

Nach diesem Ueberblick können wir zur Besprechung der Musik übergehen.

Dem ganzen Werk ist eine Introduktio vorausgestellt, die, analog der neapolitanischen Symphonie den allgemeinen Zweck verfolgt, Stimmung zu machen. Sie ist in der einfachen zweiteiligen größeren Liedform geschrieben, deren beide Teile wiederholt werden. Während der erste Teil nur die nahverwandten Tonarten berührt, finden wir im zweiten Teil eine reiche Modulation. Harmonisch ist der erste Teil äußerst einfach. Das harmonische Schema ist D-G-D-E-A und zwar umfaßt jede Tonart nur drei Takte. Es ist also hier von der Regel der 4- oder 8-Taktigkeit eine Ausnahme gemacht worden. Als Motiv wird die Figur im 2. Takt viel verwendet. Ein Motiv, das die Geigen bringen, und der Baß wiederholt, wird in der Umkehrung von sämtlichen Streichern

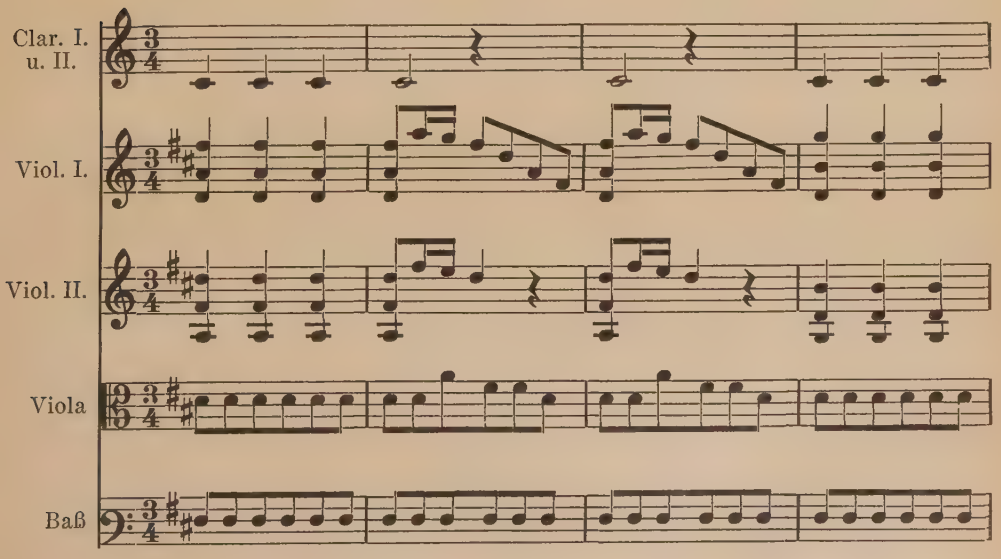
unisono gespielt. Ein Orgelpunkt auf A mit einem schalmeiartigen Hirtenmotiv bringt eine neue Melodie, mit der der erste Teil abschließt.

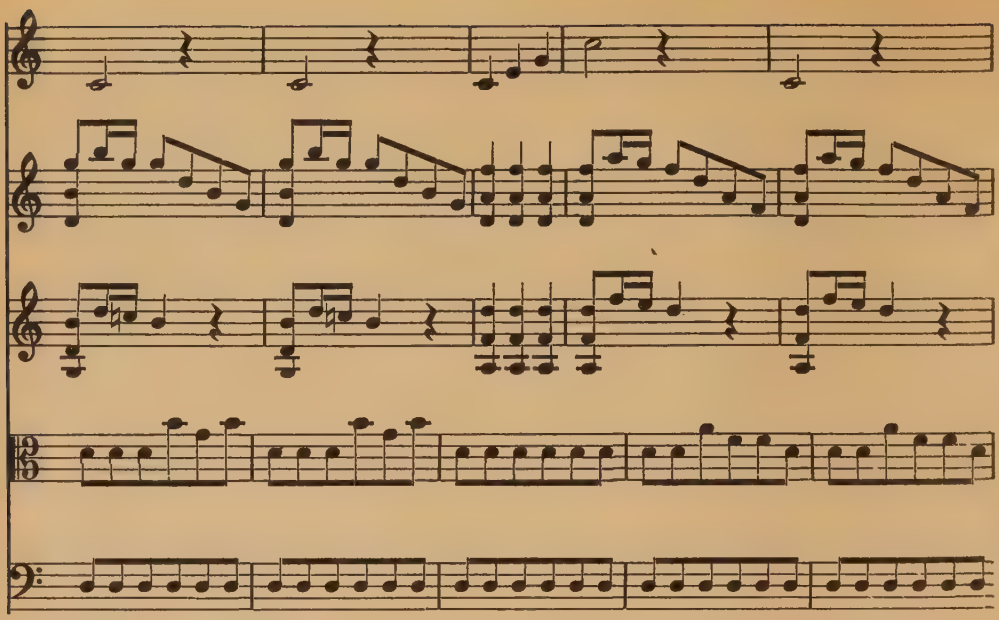
Im zweiten Teil ist eine 2-Taktsequenz der beiden Violinen beachtenswert, die ganz in kanonischer Form gehalten ist. Diese Sequenz leitet zu derselben Hirtenmelodie über, wie sie im ersten Teil Verwendung findet, mit der dann auch der zweite Teil abschließt.

Das Tempo in dieser Introduktio ist durchweg Allegro, Besetzung ist Streichquartett und Bläsertrio, wahrscheinlich zwei Clarini in D und dazu ein transponierendes Baßinstrument in D. Die Baßnoten sind besonders groß geschrieben, was darauf hindeutet, daß dies zugleich ein Baßo continuo, nicht beziffert, aber doch für die Begleitung des Cembalo bestimmt ist. So findet man auch bei den Rezitativen nur einen unbezifferten Baß.

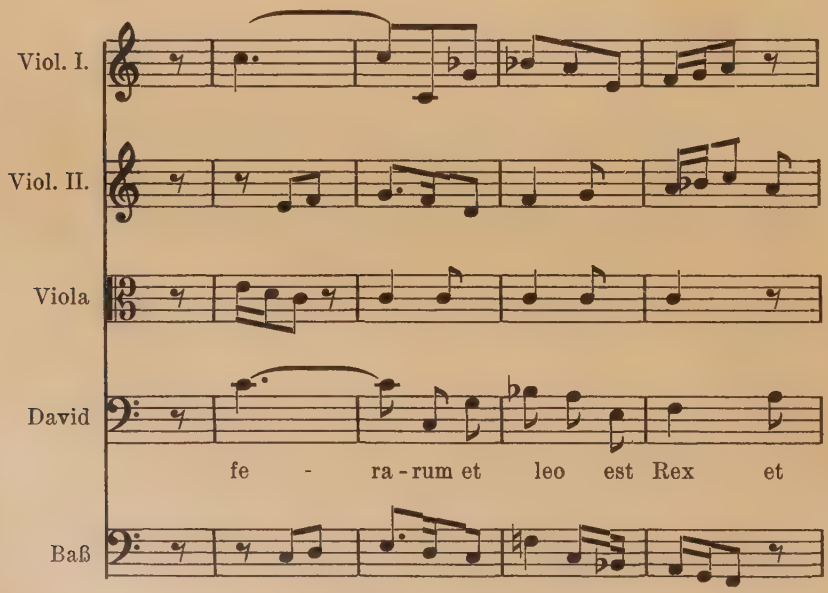
Das Werk ist eine Folge von Rezitativen, Arien und Chören mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen des Orchesters, meist nur der Streicher. Diese Introduktio, wie wir sie hier als Einleitung zum ganzen Singspiel kennen gelernt haben, kehrt in den Motiven in der Einleitungsmusik zu den einzelnen Akten — im ganzen dreimal — wieder. Immer ist die Form die zweiteilige Liedform. Die Orchesterbesetzung bei allen diesen Introduktionen ist: 2 Violinen, Viola, Cello und Baß und dazu noch das Bläsertrio in D, dessen ständige Verwendung zur Folge hat, daß sämtliche Introduktionen in D geschrieben sind. Auch das Tempo ist immer dasselbe: Allegro $^2/_4$-Takt.

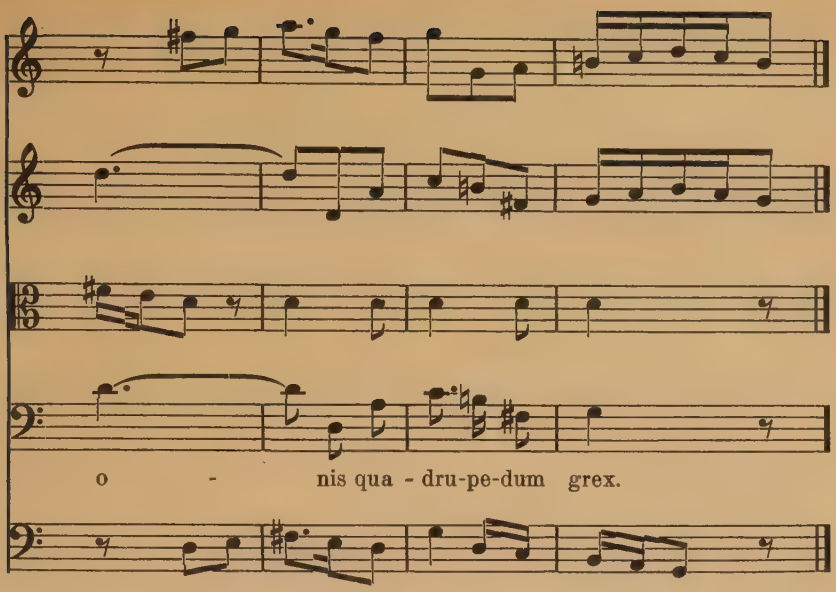
Die ersten Takte der Einleitungssinfonie mögen hier angeführt werden, weil sie später für den Nachweis der Beziehungen zu Harz wichtig sind.



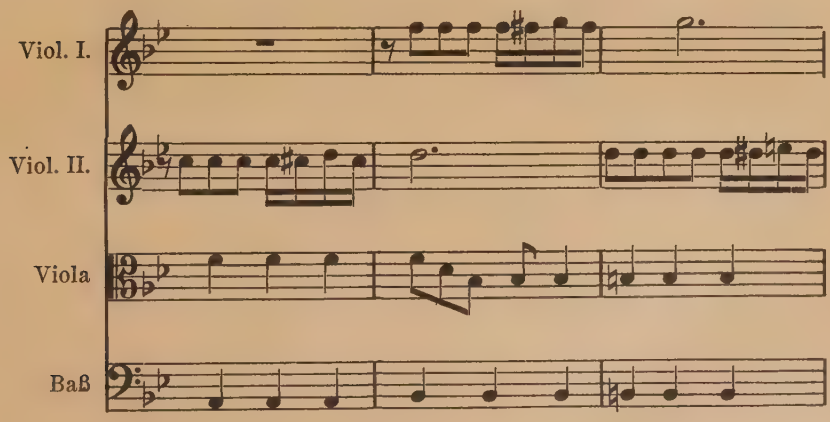


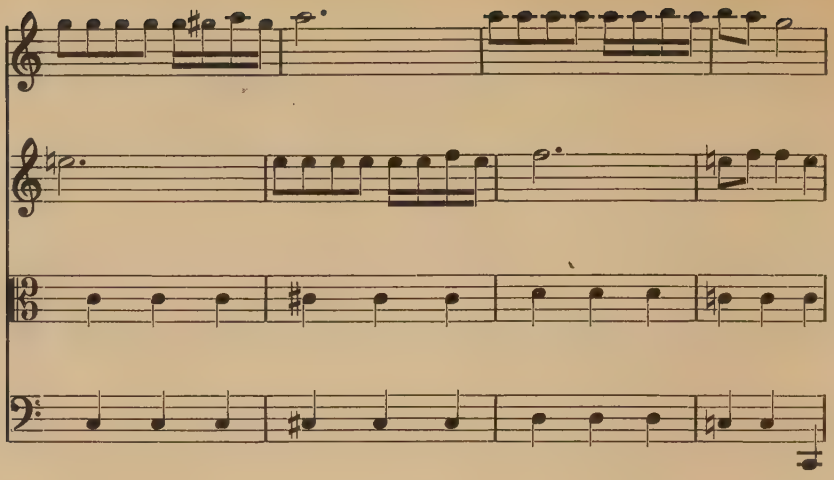
Die Arien des „David“ sind fast durchweg nach einem und demselben Schema aufgebaut. Ueberall tritt die typisch Vogl'sche Kontrapunktik zutage. Ein Beispiel für einen doppelten Kontrapunkt in der anschließend besprochenen Arie des David möge folgen.





Das Vorspiel zu dieser Arie wird bei einsetzendem Gesang zu seiner Begleitung wiederholt. Der Gesang selbst ist majestätisch dahinschreitend und hat zuerst nur die Dreiklangstöne mit Oktavsprüngen, um aber später in reicher Modulation abzuschließen. Der zweite Teil der Arie ist ganz unabhängig vom ersten, sowohl im Gesang als in der Begleitung. Die ersten 8 Takte haben die Form einer Sequenz, der Gesang wiederholt nach 4 Takten genau das schon Gesungene eine Stufe höher. Die Begleitung ist deshalb interessant, weil sie wieder zeigt, daß der Komponist mit dem doppelten Kontrapunkt wohl vertraut war. Baß und Viola steigen von Takt zu Takt immer einen halben Ton höher, während erste und zweite Violine ihre Stimmen in der Sequenz vertauschen.





Eindringliche Seelenschilderung zeigt sich in der Arie der Abigail in C-dur $^4/_4$-Takt Andante. Das Orchester ist zusammengesetzt aus einer Violine, erster und zweiter Violetta und Baß. Diese Orchestrierung drückt ein zaghaft inniges Flehen aus und gibt dem Ganzen eine dunkle Färbung. Das flehende „quaeso" der Gattin, die für ihren Mann bittet, bringt die ganze Zartheit der Vogl'schen Melodik zum Ausdruck, die durch den süddeutschen Charakter bedingt ist.

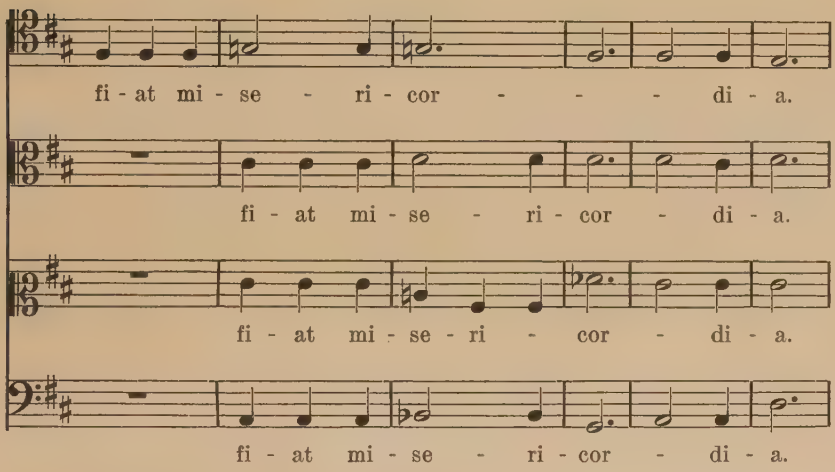
Vogl zeigt in sämtlichen Arien eine bemerkenswerte Oekonomie der Ausdrucksmittel. Selten verwendet er Koloraturen, und wenn er sie benützt, so tut er es nur, um ein wichtiges Wort besonders hervorzuheben. Hier schließt er sich wieder ganz an Hasse an.

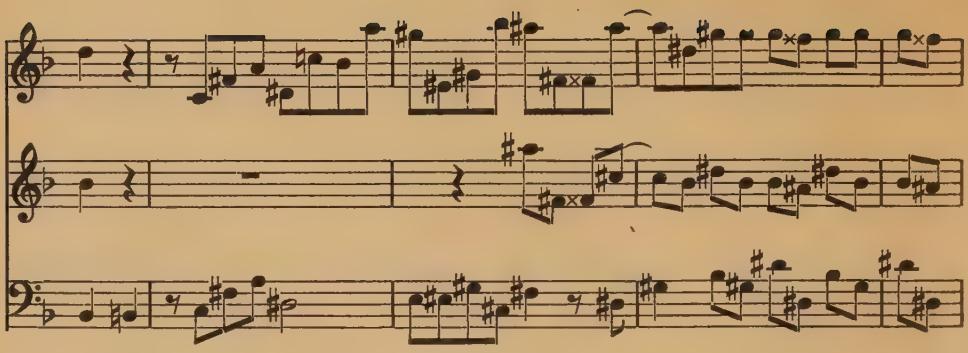
Die größte Rolle in Vogl's „David" spielen die Ensembles, die als Duette und Terzette, wie auch als Chöre das ganze Singspiel beleben. Genau durchgeführt sind besonders die Duette, die in ihrer sorgfältigen Kontrapunktik an die Kammerduette von Händel erinnern. So bildet z. B. das Ritornell im Duett der beiden Waffenträger eine regelmäßige Exposition einer Fuge. Das Fugenthema, das mit der Quinte beginnt, wird kunstgerecht mit der Quarte beantwortet. Die Einsätze sind:

2. Violine
1. Violine
Baß
Bratsche.

Nach einem überzähligen Themeneinsatz beginnt der erste Diener mit dem Gesang des Fugenthemas. Nach 4 Takten setzt der zweite Diener mit demselben Thema ein. Der weitere Gesang ist etwas freier, doch schließt er sich ganz an das Fugenthema an. Das Zwischenritornell — das Duett ist wie alle Duette in „David" in der Da-Capo-Arien-Form aufgebaut — ist wiederum in einer strengen Form des Kontrapunkts geschrieben. Ebenso ist die Begleitung des Gesanges durchweg kontrapunktischer Natur.

Bei den übrigen Duetten fallen die häufig auftretenden Sequenzierungen ganz besonders auf, die als Eberlin'scher Einfluß zu werten sind.

Vogl's Chöre bilden eine ganz eigenartige Verquickung von Polyphonie und Homophonie. Die Polyphonie ist in seiner Vorliebe für imitatorische Stimmführung, in seinem ganzen kontrapunktischen Stil begründet, während die Homophonie aus seinem Bestreben zu einfacher Melodik herausgewachsen ist. Fast könnte man meinen, die Sorgfalt, die Vogl auf seine Chöre verwendet, sei auf Händel'schen Einfluß zurückzuführen. Besonders ist der feierliche Schlußchor, begleitet vom vollen Orchester, von mächtiger Wirkung. Drängende 16tel in der Begleitung eilen dem Schlusse zu, doch stellt der Chor in majestätischen Viertelnoten ein Gegengewicht dar. Der Chorabschluß in D ist harmonisch sehr wirkungsvoll und verdient hier wiedergegeben zu werden.

Die Rezitative im „David" zeigen nicht die Dramatik, wie wir sie später bei Harz kennen lernen werden. Schon aus dem äußeren Grund, daß die Secco-Rezitative eine viel größere Verwendung gefunden haben, als die Accompagnati, eine Erscheinung, die auch noch bei Hasse die Regel ist[14]). Trotz des Fehlens eines mächtigeren dramatischen Lebens entbehren die Vogl'schen Rezitative nicht mancher Vorzüge. Da wäre vor allem die bewegte Modulation, die mustergültige Deklamation, und das sichere Herausgreifen der Tiefen- und Höhepunkte in den Satzperioden zu nennen. Die spärlichen Accompagnati verwendet Vogl nur bei ganz besonderen wichtigen Situationen. Hier macht sich dann wieder eine besonders reiche Modulation geltend. Als Beispiel dafür diene ein Rezitativ im zweiten Akt.

[14]) Schering, S. 173.

Zusammenfassend läßt sich über Vogl's „David" folgendes sagen:

Vogl's Hauptstärke liegt vor allem in der Melodik und auf dem Gebiete der Satzführung. Es ist dies auf seine Tätigkeit als Kirchenkomponist zurückzuführen. Nennt ihn ja schon der Chronist des Klosters Weingarten einen fleißigen Kontrapunktisten[15]). Dagegen fehlt es ihm vor allem an der dramatischen Wirksamkeit. Vogl ist kein Dramatiker, wie es z. B. Harz war. Dagegen fühlt sich Vogl heimisch in der Komposition von Chören; darin hat er Harz übertroffen.

Trotz mancher Mängel im Singspiel hat sich Vogl durch seinen „David" ein großes Verdienst erworben. Er hat die süddeutsch-oberschwäbische Eigenart bewahrt und einem ausgesprochenen Dramatiker, dem Konstanzer Domorganisten Josef Anton Harz weitergegeben.

---

[15]) s. Kornmüller, S. 32.

3. Teil.

Harz' Leben

Ueber das Leben von Josef Anton Harz ist außerordentlich wenig bekannt. Die einzigen Nachrichten über ihn, die noch erhalten sind, bestehen aus Decreten des Bischofs von Konstanz, die im Karlsruher Generallandesarchiv liegen, und einigen kleinen Notizen, die den einzelnen Werken vorangesetzt sind. Diesem bedauerlichen Umstand ist es zuzuschreiben, wenn das Folgende sich mehr oder weniger auf Hypothesen stützt.

Das Geburtsjahr von Harz kann der Berechnung nach ungefähr ums Jahr 1740 angesetzt werden, da wir ihn 1759 als Alumnus im Priesterseminar in Meersburg treffen und er vier Jahre später bereits Kaplan in Konstanz war. Er muß also zwischen 1759 und 1763 die Priesterweihe erhalten haben. Da nun ein Abschluß der theologischen Studien im Durchschnitt mit 23—25 Jahren erreicht wird, so findet das oben genannte angenommene Geburtsjahr seine Berechtigung. Ein Geburtsort ist nirgends angegeben.

Harz's Geburt fiel in eine Zeit, da das musikalische Element in Schwaben sich mächtig zu regen begann. Die oberschwäbischen Klostermusiker traten bedeutungsvoll hervor. Namen wie Rottach, Vogl und Weinrauch hatten in der Zeit, als Harz heranwuchs, schon einen guten Klang. Eberlins Einfluß war allenthalben in hohem Maße fühlbar.

Daneben nahm auch die Musikentwicklung an der schwäbischen Residenz einen bemerkenswerten Aufschwung. Noch unter Herzog Eberhard Ludwig 1677—1733 hatte hier im Gegensatz zu den benachbarten Residenzen die neue neapolitanische Musikrichtung keinen Eingang gefunden. Man hielt zu dieser Zeit noch zäh an der Tradition fest. Während die deutsche Oper in Stuttgart hauptsächlich unter dem Einfluß von Keiser zu verhältnismäßiger Blüte gelangte, war die italienische so gut wie unbekannt[16]). Unter Herzog Karl Alexander 1734—37 verlor die deutsche Oper in Stuttgart ihren Boden. Die italienische Opernmusik drängte sich vor. Unter Herzog Karl Eugen, der 1744 die Regierung übernahm, gewinnt dieser italienische Einfluß immer mehr und mehr die Oberhand. 1751 wird Jommelli's „Erio" in Stuttgart aufgeführt. Im Frühjahr 1753 reist Herzog Karl Eugen nach Rom und macht dort durch die Vermittlung des Kardinals Albani die Bekanntschaft mit Jommelli, dessen Persönlichkeit auf den Herzog einen großen Einfluß machte. Auf Einladung des Herzogs kam Jommelli noch in diesem Jahre

[16]) s. Abert, S. 60.

nach Stuttgart, um die Aufführung seiner Oper „Fetonte“ persönlich zu leiten. Im Herbst dieses Jahres erfolgte noch die Anstellung Jommelli's in Stuttgart[17]).

Von Stuttgart aus begann Jommelli seinen Einfluß auf die schwäbischen Gebiete auszuüben, der auch für Harz' Entwicklung von großer Bedeutung werden sollte.

Seine humanistische Bildung wird Harz wohl als Schüler irgend eines Klosters erhalten haben. Leicht könnte man da an Weingarten denken, da ein Einfluß Vogl's auf die Musikentwicklung des jungen Harz unverkennbar ist[18]). Diesem Vogl'schen Einfluß steht der im wesentlichen größere Jommelli's gegenüber. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß Harz mit Werken von Jommelli wohl vertraut war; ja es dürfte nicht ausgeschlossen sein, daß er Jommelli selbst zu seinem Lehrer hatte, oder wenigstens in Stuttgart Werke von ihm gehört hat. Diese Annahme gewinnt umsomehr an Wahrscheinlichkeit, als — wie wir schon aus dem ersten Teil unserer Arbeit wissen — ums Jahr 1730 Abt Rupert II. von Ottobeuren zwei Kleriker nach Stuttgart schickte, „um dort die Tonsetzkunst zu erlernen“[19]). Das Musikstudium in Stuttgart war also für Oberschwaben nichts Ungewöhnliches.

Ueber das Leben von Harz erhalten wir das erste geschichtliche Datum aus dem Jahre 1758, das sein Singspiel „Conversio sancti Augustini“ bringt. Harz war damals, wie auch noch im nächsten Jahr, Alumnus im Priesterseminar in Meersburg. In Meersburg wurden die Kleriker des Bistums Konstanz auf ihren Priesterberuf vorbereitet. Dieses Priesterseminar wurde bei der Aufhebung der Diözese Konstanz in ein Lehrerseminar umgewandelt.

Die Ueberschrift zu „Conversio“ lautet:

Conversio sancti Augustini
Drama musicum
compos:
Josef Anton Harz
Anno 1758 Constantiae
Anno 1760 Ratisbonae
Anno 1761 Augustae Vindelicorum.

In demselben Jahr komponierte Harz noch eine Bassarie mit Orchester für 2 Violinen, Viola, zwei Hörner und Baß. Der Titel ist:

Bahso-Sola
Harz Anno 1758.

Unter diese Ueberschrift sind einige Anfangstakte der Arie wohl als musikalische Ueberschrift gesetzt.

Im Frühjahr 1759 zur Faschingszeit brachte Harz ein neues Singspiel — ein Buffowerk — heraus:

[17]) s. Abert, S. 57 und 58. Ebenda nähere Ausführungen über das Musikleben in Stuttgart.

[18]) s. auch Wilss, S. 32, wo angenommen wird, daß die Werke von Harz, da sie dort gefunden worden sind, auch dort zur Aufführung gekommen sind.

[19]) s. oben S. 24.

„Apollo deceptus a Bacho"
Drama musicum
honoribus Eminentissimi et reverendissimi Francisci Conradi S. R. E. Cardin. — Presp. de Rodt
Episcopi Constante
submisissima devotione consecratum et compositum
a
Josepho Antonio Harz
Seminarii Marispurgensis Alumno
Anno 1759 tempore Bachanali.

So die Ueberschrift zum Singspiel. Das Stück ist ganz für die lokalen Verhältnisse zugeschnitten und dürfte wohl kaum eine weitere Verbreitung gefunden haben.

1760 erscheint eine Folge von Tenorarien mit Streichorchester. Die Ueberschrift lautet:

Musique par
Josephe Antoine Harz
1760

Man könnte annehmen, daß Harz hier die Suite-Form vorgeschwebt ist, denn es folgen sich:

Aria Allegro
a tempo di Menuetto
Aria Moderato und
Aria Allegro Moderato.

Die Arien sind sicher für einen bestimmten Sänger geschrieben, denn sie stellen ungeheure Anforderungen an die Stimme.

Von jetzt ab bis zum Jahre 1763 fehlt jedes musikalische Werk. Sei es, daß sie verloren gingen, sei es, daß Harz sich in dieser Zeit musikalisch gar nicht betätigt hat. Es dürfte wohl letzteres anzunehmen sein. Harz stand in der Vorbereitung auf seinen Priesterberuf. Es dürfte ihm da wohl an der Zeit gefehlt haben sich mit größeren Kompositionen zu beschäftigen, und vielleicht auch an der Erlaubnis dazu; es müßte denn sein, daß damals die theologische Erziehung eine freiere war als heutzutage, wo es gar nicht denkbar erscheint, daß ein Theologe ein Werk wie das erwähnte Buffo-Singspiel überhaupt nur komponiert.

1763 wird Harz zum Priester geweiht. Das geht daraus hervor, daß er im Dekret von 1763 als Neopresbyter (Neupriester) bezeichnet wird. Dieses Dekret des Bischofs Franz Xaver Roll von Konstanz datiert vom 15. November 1763. Darin wird Harz das Beneficium St. Michael in Konstanz verliehen. Harz wird dabei als „doctissimus et industrissimus neopresbyter" bezeichnet[20]). In diesem Jahr, während Harz schon Kaplan in Konstanz war, erscheint von ihm eine

„Musica intercalaris"

in zwei Chören.

[20]) s. Decretum episcopale vom 15. 11. 1763 aus dem Generallandesarchiv in Karlsruhe.

1. Chor: Filius Prodigus Patrem deserens.
2. Chor: Filius Prodigus Patre deserto miser.

Es war zu einer besonderen Feierlichkeit geschrieben, trägt also ganz die Bestimmung des oberschwäbischen Singspiels. Es war geschrieben: „Cum Congregatio latina Maior novum magistratum promulgaret".

Es stellt von den drei erhaltenen das reifste Musikdrama von Harz dar.

Das Jahr 1764 bringt eine Ariette für Tenor mit zwei Violinen, Viola, zwei Hörner und Baß. Der Titel lautet:

„Ariette"
Tenore-Solo
con
2 Violini
Viola
Basso
2 Corni F.
Harz anno 64.

Das letzte von Harz noch vorhandene Werk ist eine Intrada aus dem Jahre 1792, ein kurzes Orchesterstück von geringem Umfang in einem Satze ohne Tempowechsel. Erhalten ist nur eine handschriftliche Partitur. Auf dem Titelblatt steht:

Intrada
a
Violino I
Violino II
Viola
Clarino II
Corno II
Corno I
Clarino I
} obligati
e
Basso
Harz anno 92

Aus der Zwischenzeit von 1764—1792 ist außer einer handschriftlichen Klavierschule kein Werk mehr vorhanden. In dieser Zwischenzeit ist Harz Domkaplan und Domorganist in Konstanz geworden, was aus der Ueberschrift zur Klavierschule ersichtlich ist.

Kurz gefaßte Clavier-schuhle
zur Melodie und Harmonie.
Von
Joseph Ant. Harz
Domb Caplan und Organist
zu Constanz.
oder
Unterricht im Clavier-spiehlen,
und in denen Grundsätzen der Harmonie,
oder des General-Baß.

So steht auf dem Titelblatt zu dieser Klavierschule.

Die Vorrede dazu auf der zweiten Seite lautet: „Jeder Unterricht, der kurz und klar, gewinnet Beyfall. Ob nun diese Klavierschule also beschaffen, überlasse ich der vernünftigen Beurtheilung wahrer Tonkündiger, und empfehle mich dero Gewogenheit. Junge Schmetterlinge aber, welche in dem Tonreich niemahlen gewanderet, von harmonischen Säften niemahlen was verkostet; Schmetterlinge, die nit Vermögend sind, zu einem Simpel Menuet einen reinen Baß zu erfinden, hochtrabende und aufgeblasene musikalische Wolkhentreter, die ihre Selbstanbeter sind, und auf jedermann mit Verachtung schimpfen, die den Thron und Wohnsitz deren Musen schon überstiegen zu haben glauben, und doch nit einmahl auf den allgemeinen Menschenverstand Anspruch machen können; Schmetterlinge, die nit von kochendem Genie erwärmet worden, kalt frostige Schmetterlinge, die der menschlichen Gesellschaft als faule, modernde Glieder zur Last liegen. Diese sollen sich nit als Kunstrichter dieser Anweisung hervortun. Oder glauben sie denn junger Schmetterling! daß sie allein Herr im Reich der Tonkunst sind? — Mir scheinet nit, daß sie vermögend sind den schweren gordischen Knoten in einem Hiebe zu lösen. Solche musikalische Stuzer haben ihre Stärke gemeiniglich nur im Maul gleichwie der Bär in Prazen: bei all seiner Stärke aber ist und verbleibt der Bär doch ein dummes Vieh.

Wer die musikalischen Kinderschuhe noch nicht ausgezogen, oder mit allem recht unter die musikalische Pedantenzunft verdienet gezehlet zu werden, der erkühne sich nit dem Adler in eben der Höhe nachzuflügen, sonderen seye zufrieden, wenn er in einer himmelweiten entfernung ihm auf der Erde im Staube nur nachkriechen kann."

Diese von Derbheit und nicht geringem Selbstbewußtsein zeugende Vorrede vermag allerdings nicht, ein klares Bild von der Persönlichkeit des Konstanzer Domorganisten zu geben. Viel eher könnte man darin einen näheren Anhaltspunkt für die Feststellung seiner engeren Heimat sehen. Der Ton, den Harz anschlägt, paßt ganz zu dem derben und auch ein wenig sich selbst hoch einschätzenden oberschwäbischen Charakter.

Harz' Polemik in dieser Einleitung läßt vermuten, daß er irgend einmal von jüngeren Leuten angegriffen worden war. Nach der Kampfeslust, die daraus spricht, zu schließen, ist er kein stiller, zurückgezogener Klostermusiker, sondern steht drin im Streit der Welt. Daß eine derartige Vorrede vor einer Elementarklavierschule steht, die sich in nichts von durchschnittlichen Werken derart unterscheidet, läßt allerdings die Vermutung aufkommen, daß hier ironischer Humor vorliegt.

Sonst würden die von großem Selbstbewußtsein getragenen Worte nur unangenehm berühren können. Durch die schwulstigen Redewendungen, wie „von kochendem Genie erwärmt werden", wird man an die Genieperiode erinnert. Schließlich wissen wir ja auch gar nicht die näheren Umstände, unter denen diese Vorrede

geschrieben wurde, so daß auch deshalb von hier aus über den Charakter von Harz kein endgültiges Urteil gegeben werden kann. Das eine ist sicher, so friedliebend wie Jommelli, der, wie Abert sagt, „keine Kämpfernatur war“ [21]), ist Harz nicht gewesen.

In der Niederschrift seiner Partituren zeigt Harz große Genauigkeit. Pünktlichste Sorgfalt tritt überall in die Erscheinung. Daneben hatte er auch Sinn für Humor, der sich in seinem Buffo-Werk zu ausgelassener Fröhlichkeit steigert. — Harz' Todesjahr läßt sich nicht feststellen. Anhaltspunkte für irgend welche Vermutungen sind nicht gegeben. — Bevor wir an die Besprechung der einzelnen Werke gehen, wären noch die Umstände und Vorbilder klar herauszustellen, die für Harz von entscheidender Bedeutung waren.

Harz' musikalische Entwicklung liegt in zwei Momenten begründet. Einmal war es der durch die oberschwäbischen Klöster vermittelte Einfluß, der von Eberlin ausging. Er ging auch an Harz nicht spurlos vorüber. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß ihn Vogl mit dem Eberlin'schen Kompositionsstil vertraut gemacht hat. Daneben zeigen sich aber auch typische Vogl'sche Elemente bei Harz. Wenn Wilss bei Vogl „das Vorwiegen des homophonen Stils und die Vorliebe für das Solistische“ besonders hervorhebt [22]), so sind das Erscheinungen, die auch bei Harz wieder hervortreten und nicht auf Eberlin hinweisen. Auch die bewegten 16tel und 32tel, die starken dynamischen Gegensätze, die Synkopierungen sind Vogl'sches Eigengut. Harz hat den Stil der oberschwäbischen Klostermusiker, in dem diese die kirchenmusikalischen Werke schrieben, in etwa auch für seine dramatischen Werke herüber genommen.

Doch war diese Klostertradition nicht ausreichend, um Harz das Rüstzeug zu geben, in Oberschwaben musikalisch bedeutend hervorzutreten. Dazu bedurfte es des Einflusses eines Größeren. In dem Jommelli's liegt das zweite und ausschlaggebende Moment für Harz' Musikentwicklung. Seine Schaffensweise hat er mit der Kompositionstechnik der Mönche verbunden und es harmonisch zusammengefügt. Diese eigenartige Verquickung klösterlicher Gemessenheit und Vertiefung mit der übersprudelnden Fantasie des Italieners geben den Harz'schen Werken ein ganz individuelles Gepräge. Bemerkenswert ist bei Harz seine Vorliebe für rasche Passagen und rasche Tempi, während ein Largo oder Adagio bei ihm kaum einmal zu finden ist. Auf die Tonmalerei legt er einen überaus großen Wert. Als etwas ganz Ungewöhnliches fällt bei Harz die Tatsache auf, daß er in manchen Accompagnati zu Anfang keine Vorzeichen setzt, sondern sie jeweils der einzelnen Note vorausschickt. Unwillkürlich erinnert man sich da an die Schreibweise mancher moderner Musiker; doch ist bei Harz stets eine bestimmte Tonart erkennbar, die nur nicht von vornherein angegeben ist. Worauf

[21]) s. Abert, S. 99.
[22]) s. Wilss, S. 43.

diese Eigentümlichkeit beruht, ist aus der damaligen Musikentwicklung nicht zu erklären.

Trotzdem in Harz' Schaffen eine eigentliche Entwicklung nicht festgestellt werden kann, — dazu ist die Zahl der noch vorhandenen Werke, insbesondere der Singspiele und der zeitliche Abstand ihrer Entstehung zu gering, — so tritt doch eine Klärung des musikalischen Satzes in seinem späteren Werke, „der musica intercalaris" in die Erscheinung.

4. Teil.

Die Singspiele von Harz

A. Die Conversio Sancti Augustini.

Zum Inhalt hat dieses Singspiel die Bekehrung des heiligen Augustinus, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach behandelt wurde. Man denke dabei nur an die Oratorien von Hasse und Eberlin. Das Werk ist in zwei Teile geschieden, in das Crastina und in das Hodie. Das Crastina zeigt Augustinus vor der Bekehrung, wie er ringt mit der Gnade, die ihm durch die Person seines Bruders Alipius nahe gebracht wird. Packend ist der Augenblick, in dem Augustinus von ihm an die Sorgen der Mutter Monica erinnert wird:

„Ad te, innumerarum,
o fili lacrimarum
per terras et maria,
per tot viarum aspera
contendunt lassi pedes“

In Augustinus reift der Entschluß

Statutum est ad Dominum
convertam totum me
sed non, non hodie.

Nicht heute, erst morgen soll sein Entschluß zur Wirklichkeit werden.

Der zweite Teil, das Hodie schildert die Bekehrung. Schwere Kämpfe hat Augustinus auszutragen. Die Sinnlichkeit hatte ihn zu sehr in ihrer Gewalt. Die Nugen (Sirenen) umkreisen ihn; sie wollen ihn zurückhalten in der Sünde Nacht.

Augustine! Quid? tu nos dimittere?
Sic eidem te ruinae te nobiscum subdere?
Posthac dulci num carebis,
mundi semper nectare.
Non valebis sine nobis vivere.

Augustinus hört nicht auf sie.

Da beginnt Natura von Neuem:

Augustine poteris dimittere
Ego tecum sum creata
tecum hanc in lucem nata
et tu speras sine me
posse posthac vivere.

Die Voluptas fährt fort:

Nun mignoras Augustine
Dudum quod expertus es
Quam si duret sine fine,
sit amare suavis res.
Quae non vivit in amore,
vita plena est maerore
et tu speras sine me
posse posthac vivere.

Nach hartem Kampf siegt das Gute in Augustinus. Die Gnade hat ihn erfaßt. Die Bekehrung ist vollendet.

Der ganze Text stellt ein eindrucksvolles Seelengemälde dar. In der Verbindung zweier Elemente, der Stimme des Guten und dem Locken des Bösen offenbart sich ein seelischer Konflikt, der der dramatischen Musik sehr entgegen kommt. Die Dichtung ist demnach auch ungemein packend und hat in der Komposition ihre volle Ausnützung gefunden.

Bevor wir an die Besprechung des musikalischen Teils gehen, wäre noch die Frage zu erörtern, ob die vorliegende Niederschrift von Harz selbst stammt, oder erst später durch einen Abschreiber hergestellt wurde. Letzteres ist wohl anzunehmen. Daß es auf keinen Fall die ursprüngliche Niederschrift ist, geht aus dem Titelblatt hervor. Hier werden außer dem Erstaufführungsort Konstanz auch die Städte angeführt, in denen die nächst folgenden Aufführungen stattfanden, nämlich Regensburg und Augsburg[23]). Das Titelblatt, auf dessen zweite Seite das erste Rezitativ geschrieben ist, kann unmöglich erst später hinzugefügt sein, da es mit einem andern Blatt des handschriftlichen Werkes organisch zusammenhängt.

Nähere Hinweise auf einen Abschreiber erhalten wir durch ein loses Blatt, das dem Singspiel beigegeben ist. Darauf sind die Aufführungen verzeichnet, die das Werk bis zum Jahr 1763 erfahren hat. — Es heißt da:

„Drama Musicum
componieret Von Joseph
Ant. Harz ao 1758
sub Titulo
Conversio S. Augustini.

Dieses Drama Verdienet auf der Musikalischen Welt billig einen Ehrenplatz, indem es zuerst ao 58 zu Konstanz, sodann ao 65 zu Regensburg, ao 62 zu Augsburg, und auch in ganz bayern, als zu Eichstett, Ingolstadt usw. ist aufgeführet worden."

Dieser Bemerkung schließt sich eine Besprechung des Singspiels an, die hier wörtlich wiedergegeben sein soll.

„Chorus I.
Conversio Augustini
Crastina.

[23]) s. oben S. 34.

1. Das erste Rezitativo Stromentato: quid ais, dilecte frater! welch ein harmonisches geweb, welch eine abänderung deren Tonarten herrschet nicht hierinnen!

2. Das Duetto: Statutum est, ad dominum convertam totum me zeichnet sich besonders aus: mit wie viehlen schwierigkeiten die bearbeitung eines Duetts verbunden seye, weiß nur der, welcher richtige begriffe von dieser compositionsart besitzt, und selbst Versuche darinnen gemacht hat. in keiner compositionsart geräth ein Componist, welcher Mangel an Beurtheilungskraft hat, leichter auf abwege, als in dieser; sein Duetto wirdt entweder nicht besser, als eine bloße Arie, oder, wenn er der harmonischen Verwebung der Stimmen einigermaßen auch mächtig ist, zu künstlich, und der theatralischen Bestimmung gar nicht angemessen.

Wenn zwey Personen im affect miteinander reden, einander in die Rede fallen, einander unterbrechen, oder beede zugleich reden, und dieser Dialog solle mit Tönen begleitet werden, so ist dieses nur das Werk eines Mannes, der seiner Kunst vollkommen mächtig ist, und noch außerdem eine empfindung besitzt, die ihn leitet, aus dem Tonreiche die tauglichsten und wirksamsten mittel hiezu zu wählen. In der Composition des gegenwärtigen Duetts hat der Componist beweise gegeben, wie mächtig er der Kunst seye, und wie gut er sie hiezu anzuwenden gewußt hat: man höre oder sehe es hier selbsten.

3. Die Bahsarie quod veni Flores arborum ist angenehm zu hören wegen Verschiedenheit deren instrumenten und des accompagnement.

4. Die Tenorarie ut ventus ventum agitat in welch kraftvollen Austausch ist sie gesetzt. wie passend sind die Töne auf den Text! Kurz, sie ist von der besten theatralischen Wirkhung.

Chorus II.
Conversio Augustini
hodierna.

Es scheinet, daß der Componist alle Musikalischen schönheiten, oder doch die mehresten bis in diesen Chor verstauet habe, indem das Ohr des Zuhörers nicht nur nit vermüdet, sondern niehmalen satt werden kann. alles ist dem Charakter des Text vollkommen angemessen, eine Schönheit folget der anderen, musikalischer Prunk sind eigentlich das Gewürze, wodurch ein musikalischer Gaumen lüstern wird. indes ist das Stück der Aufmerksamkeit Vernünftiger Musicfreunde würdig. Man hat nit nöthig, eine Menge von Unrath durchzuwühlen, um endlich eine kleine Helle zu finden, sondern überall findet man Schönheiten an.

1. so gleich anfänglich das erste Rezitativo mit seiner darauffolgenden Ariette wie niedlich, wie angenehm ist solches zu hören.

2. so vorzüglich aber auch die im ersten Chor, und diese im zweiten angezeigten Arien im allen betracht sind, und so wenig man glauben sollte noch vorzüglichere zu finden, so folgen doch

noch Stücke, welche die vorigen an Kunst und Güte weit übertreffen. Denn die Arie in E-Dur dura sane res, welche Augustinus declamiret, wie anpassend ist sie dem Text, wie bezaubernd für einen Musik-Kenner! Sie ist nicht allein ergötzend für das Ohr, sondern sie rühret auch das Herz der Zuhörer, so daß sie ohne abgelöschte Thräne zu hören kaum vermögend ist.

3. das Recitativo Stromentato, das anfängt mit den Worten agnosco domine, verdienet billig unter die affectuösisten Stücke gezählet zu werden und endlich

4. das beste Stück, ein Quartetto, womit der Compositeur sein Werkh gleichsam gekrönet hat, welch ein reichtum Musihalischer Schönheiten ist hier anzutreffen! Wie vortrefflich dieses Quartetto ausgedacht und eingerichtet seye, kann man sich kaum vorstellen wenn man es nicht selbsten höret. Kurz: es ist ein Tonstück, welches seinen Beyfall nit verbettlen, und gleichsam nur als ein Allmosen annehmen muß, sondern ihn als ein schuldigen Tribut erhalten, oder doch berechtigt ist zu fordern."

Diese Besprechung weist genau dieselbe Handschrift auf, wie das Singspiel selber. Es dürfte aber wohl kaum anzunehmen sein, daß Harz diese lobenden Worte, ohne in den Verdacht größter Selbstüberhebung zu kommen, geschrieben habe. So wird also wohl das Singspiel wie auch die Vorrede dazu von ein und demselben Abschreiber stammen, und wir haben nur eine Abschrift des Original-Manuskriptes vor uns. Diese Feststellung führt zu einer weiteren Frage.

Auf der zweiten Seite des Titelblattes steht über der ersten Notenlinie des Eingangsrezitativs die Bemerkung: Introductio in F. Diese Bemerkung läßt eine doppelte Auslegung zu: Es könnte sein, daß Harz in der Originalhandschrift eine Eingangssinfonie hat und der Abschreiber nur darauf verweisen wollte, da ihm das Abschreiben zu viel Arbeit machte. Es könnte aber auch sein, daß Harz überhaupt keine Sinfonie zu diesem Werk geschrieben hat und die Bemerkung auch auf der Originalhandschrift steht. Harz hätte dann dadurch nur andeuten wollen, daß einige improvisierte Einleitungsakkorde oder irgend eine Musik in F. zu spielen wären. Welche der beiden Annahmen der Wirklichkeit entspricht, kann nicht entschieden werden.

Die Handlung beginnt mit einem Rezitativo accompagnato, das zugleich Einleitung zur ersten Arie ist. Bemerkenswert ist, daß Jommelli seine erste tragische Oper „Ricimero", komponiert 1740, ebenfalls mit einem Accompagnato beginnt, was Abert als eine Besonderheit angibt[24]). Harz' Rezitativ ist harmonisch sehr interessant. So kommt eine enharmonische Umdeutung des As in Gis darin vor. Eine Terzverwandtschaft nach einer Fermate ist sehr wirkungsvoll und war damals eine Seltenheit. Reiche Chromatik findet sich besonders in der Melodie. Zahlreiche Septakkorde verleihen den Worten des Alipius „percipe frater amantis

[24]) s. Abert, S. 64.

matris desideria“ etwas Bittendes, Schmeichelndes. Wie in diesem Eingangsaccompagnato so legt Harz auf sämtliche Accompagnati in diesem Singspiel offenbar einen großen Wert. Die Arien stellen entsprechend dem Brauche der neapolitanischen Richtung immer ein Seelengemälde dar; sei es, daß sie die Aengste und Sorgen der Mutter, oder die durch Zweifel gequälte Seele, sei es, daß sie den festen Entschluß zur Bekehrung schildern, immer bilden die Arien ein Verweilen auf dem Gipfelpunkt, der durch das Accompagnato herbeigeführt wird. Die Weiterführung der Handlung ist ganz dem Accompagnato anheimgestellt. In ihm liegt die psychologische Entwicklung, und dramatischer Geist offenbart sich hier in reichstem Maße. Stets ist in den Accompagnati die reiche Harmonik auffallend, die zum Teil äußerst sorgfältige und individuelle Durchbildung zeigt. Ganz besonders charakteristisch für die Bestimmung der Accompagnati in der „Conversio“ ist das Schluß-Rezitativo-Stromentato (= Accompagnato). Hier wird der äußere Hergang der Bekehrung geschildert. Augustinus liegt im Garten und schläft. Da erscheint die göttliche Gnade. Ob sie als allegorische Person gedacht ist, oder nur als Stimme, ist nicht ersichtlich. Mit einem ausgehaltenen Akkord beginnen die Streicher. Da ertönt der Ruf der Gnade „surge“ und weiter „tolle, lege“. In freudiger Erwartung jauchzen die Geigen in 16 tel-Läufen. Augustinus erwacht „quam vocem audio“? Die Frage kommt in der Musik charakteristisch zum Ausdruck.

Weiter geht die Entwicklung „somnio an vigilo? certe penitus mutatum me intus sentio“.

Nun kommt die Erlösung. Der Bann, in den ihn die Sinnlichkeit verstrickt hatte, ist endgültig gewichen. „Venio ad te mi Deus, et venio hodie“. Die Bekehrung ist vollendet.

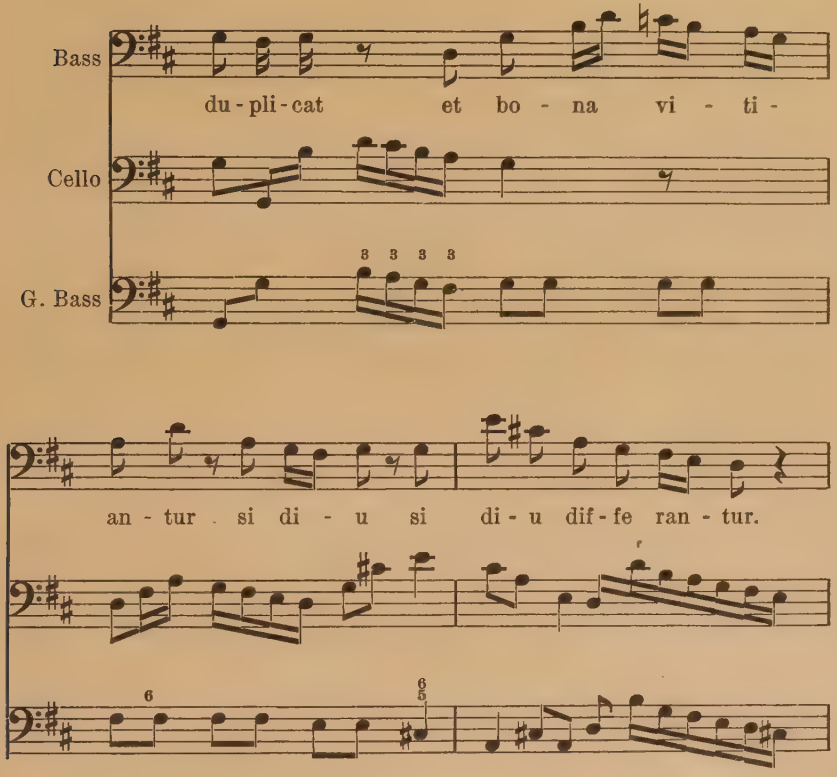
Aus dieser Behandlung der Accompagnati, in denen die seelische Entwicklung des Helden vor sich geht, ist ersichtlich, daß sich Harz hier ganz an Jommelli anschließt. Auch bei ihm wird jede Handlung im Accompagnato ausgedrückt.

Aehnliche Vergleiche lassen sich auch beim Betrachten der Arien ziehen. Die fünf Arien der Conversio sind voll ausgebildete Da-Capo-Arien in der dreiteiligen Form. Der erste Satz moduliert stets nach der Dominante und kehrt in die Tonica zurück. Die Mittelsätze stehen bei Dur immer in der parallelen Molltonart, bei der einzigen Mollarie in der Molltonart der Dominante. Die Motive des Mittelsatzes schließen sich meistens eng an die des Hauptsatzes an. Während die vier anderen Arien sowohl in Bezug auf ihre Länge als auch ihrer dramatischen Wirksamkeit nicht über dem Durchschnitt der gewöhnlichen neapolitanischen Da-Capo-Arien hinaus kommen, bedarf die Baßarie des Simplicianus einer eingehenderen Besprechung.

Diese Arie ist außer den Streichern mit zwei Corni in D begleitet. Im Ritornell in A-Dur huschen über die ruhigen Clarino in auf- und abwärts strebenden Sprüngen die beiden Geigen in 32 tel-Noten. Nach einem dreitaktigen Gesang setzt eine Violine obligato

ein, nur begleitet von Bässen und Bratschen. Nach einem zweiten Einsatz des Gesanges, der dieses Mal vieles motivisch wiederholt — wir finden hier auch eine Eintaktsequenz — setzt wiederum ein Violinsolo, getragen durch ruhig aushaltende Akkorde der übrigen Streicher ein.

Im zweiten Teil der Arie tritt besonders eine schöne Zwiesprache zwischen Cello und Gesang in Allegretto hervor. Zuerst begleitet das Cello den Gesang, um dann aber ganz selbständiges melodiöses Gepräge anzunehmen. Stellenweise bilden Gesang und Cello zueinander einen etwas freieren Canon, der hier als Beispiel angeführt sein soll.



Bemerkenswert in dieser Arie sind die Streichersoli, die als Begleitung zum Gesang Verwendung finden. Harz wußte solche Mittel für die Orchestrierung sich zu Nutze zu machen, was sich wiederum auf Jommelli zurückführen läßt.

Noch größere Wirkungen als die in der oben beschriebenen Arie werden durch die orchestrale Diktion in der Gleichnisarie

„ut ventus ventum agitat“ erreicht. Es ist dies eine Tenorarie, bei der Augustinus allein auf dem Theater ist. Hier erreicht die Tonmalerei, die bedingt ist durch die textlichen Vergleiche, ihren Höhepunkt. Die Orchesterbesetzung ist:

2 Violinen
Viola
Baß
2 Corni.

Schon das Eingangsritornell illustriert den folgenden Inhalt. Stürmisch brausen die Violinen, teilweise mit den Bässen unisono, auf und ab. Sie durchspringen die Dreiklänge der Akkorde. Dazu finden sich aushaltend oder ruhig daherschreitend die Corni. Das Brausen wird wilder, in Sekunden springen die Violinen, die Bratsche, die bisher mit den Bässen ging, löst sich los und wird selbständig. Das wilde Jagen„ das vom c''' bis zum c' diatonisch herniedersaust und dann zu erstarren scheint, beginnt nach einem Aufschrei in einem Quartsextakkord von neuem, begleitet von bewegten Corni, und schließt mit der C-Durkadenz ab.

Die Gesangsstimme schreitet in scharfem Rhythmus daher und zeichnet sich vor allem durch große Sprünge (Oktav nach unten) aus. Die Wendungen aus dem zweiten Teil auf die Worte „hinc Deus“ sind motivisch aus dem ersten Teil herausgewachsen sowohl im Gesang, als auch in der Begleitung. Nach den huschenden 16teln in der Begleitung treten aufwühlende Synkopen in den Violinen in Viertelnoten, im Gesang in halben Noten auf. Harz schließt diesen zweiten Teil in der Dominante ab und zeigt dadurch deutlich, daß er das Stück mit dem nächstfolgenden Moderato $^3/_8$-Takt im Gegensatz zu dem $^4/_8$-Takt des vorhergehenden Teiles verbinden will. Nach diesem kurzen dritten Teil der Arie in c-Moll findet ausnahmsweise kein Da-Capo statt. Harz offenbart damit eine feine Psychologie. Das schicksalsschwere Zerwürfnis, in dem sich Augustinus befindet, seine zerrissene Stimmung zwischen Wollen und Nichtwollen ist dadurch zum Ausdruck gebracht.

In dieser Gleichnisarie erteilt Harz auch den einzelnen Worten ganz individuelle Züge. Die Anwendung des Tremolo, die noch für Jommelli in seinen Erstlingswerken das Universalmittel für jede Gemütsbewegung darstellt, fehlt hier vollständig. Ueberhaupt hat Harz das Orchester für den Stimmungsausdruck gut zu verwenden gewußt. Während noch in Jommellis Erstlingswerken, wir brauchen da nur an den Ricimero, Erio usw. denken, der Hauptnachdruck im Gesange lag, verwendet Harz viel mehr Sorgfalt auf die Orchesterpartien. Er hat sich damit bei Zeiten der späteren Entwicklung Jommellis angeschlossen, die hauptsächlich durch dessen Berufung nach Stuttgart (1753) sich anbahnte, die aber auch bereits schon durch Leonardo Leos und dann Hasses Vorbild geweckt war[25]). So sind Harz' Ritornello immer Verkünder des Stimmungs-

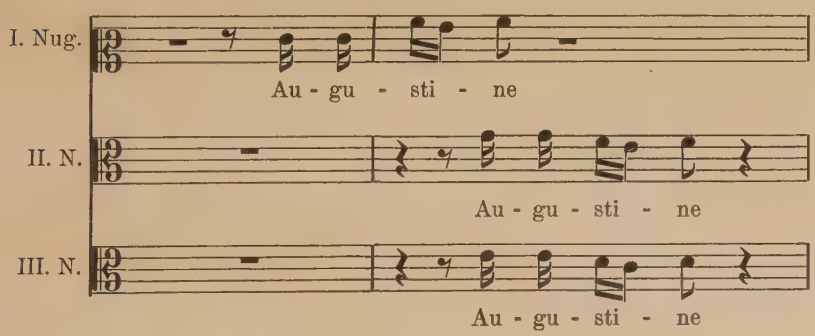
[25]) s. Abert, S. 62.

bildes, das sich im folgenden Gesang auftut, genau wie in Jommellis späteren Werken. Dieser Eindruck der reichen Verwendung des Orchesters wird noch verstärkt durch die in die Arien eingestreuten solistischen orchestralen Stellen. Charakteristisch ist hier das Verhältnis der beiden Violinen zueinander, wie es Schubart auch bei Jommelli hervorhebt[26]). Hier stützt die 1. Violine die Gesangsstimme und die zweite wird zur Schilderung der Stimmung meist in den Allegrosätzen verwandt, um ein tonmalerisches Motiv festzuhalten, sei es, um in rauschenden 16 tel und 32 tel die erregte Stimmung zu malen.

Deutlicher Jommellischer Einfluß macht sich in der Behandlung der Chöre bemerkbar. Leider sind vom Schlußchor nur noch wenige Einleitungsakkorde vorhanden, die ein Urteil über das Ganze nicht gestatten. Dagegen kann der „Chorus Nugarum" näher besprochen werden.

Dieser Chor, der dazu dient, in Augustinus wieder seine Leidenschaft wach zu rufen, und ihn vom Einfluß der Gnade zurückzuhalten, besteht aus drei Frauenstimmen im Chor. Der Form nach ist der Chor ähnlich einem neapolitanischen Duett und zeigt eine homophone Weiterführung nach dem Zusammentritt der Stimmen. Harz ist hier noch den Vorlagen gefolgt, wie sie ihm in den Erstlingswerken Jommellis vor Augen traten.

Die erste Stimme beginnt mit dem Ruf „Augustine". Die 2. und 3. Stimme ahmen diesen Ruf nach.



Anschließend führen die drei Stimmen in ganz homophonem Satz in weicher, lockender Melodie ihre Rufe weiter. Häufige Wiederholungen und Sequenzen versuchen in rastloser Tätigkeit Augustinus zurückzuhalten.

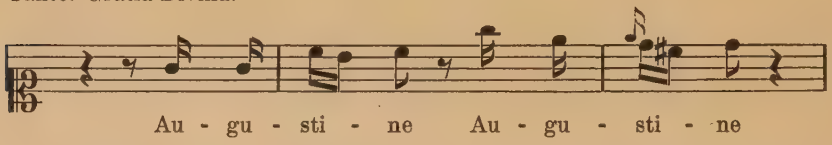
Da erscheint für ihn die Hilfe, die in der Form der so sehr beliebten italienischen Ombraszene dargestellt wird. Nur wird hier

[26]) s. Schubart, Ges. Schriften 1839, V, 55 „Man hat es an ihm getadelt, daß seine Instrumentalbegleitung zu selbständig sei. Seine Violine, besonders die andere, ist in selbständig flüchtiger Bewegung". Vergl. auch Abert (S. 143), der auf Leonardo Leos Vorbild verweist.

die übliche Geistervision umgedeutet in die Erscheinung der gratia divina, die Augustinus in einer Ariette anspricht. Die Orchestrierung ist hier die typische für solche Szenen. Es tritt aber noch eine Flöte zu den gedämpften Streichermotiven. Die Verwendung einer Flöte war für eine Ombraszene damals noch neu. Wie Mayer-Reinach mitteilt, ließ noch Graun nur in Ausnahmefällen eine Flöte zu. Hier liegt die Verwendung der Flöte wohl darin begründet, daß die Szene ja nicht wie gewöhnlich Schauer erwecken soll, sondern sie will die freudig stimmende Wirkung der göttlichen Gnade zeichnen. (Bei Jommelli erscheinen schon 1741 Oboen und Hörner in einer Ombraszene [27].)

Ein feiner Zug ist hier die Weiterführung der Lockrufe der Nugen durch die gratia divina. Sie ahmt in derselben Melodie den Ruf „Augustine" nach, kehrt ihn aber sofort in abstrebender, wehmütiger Melodie um.

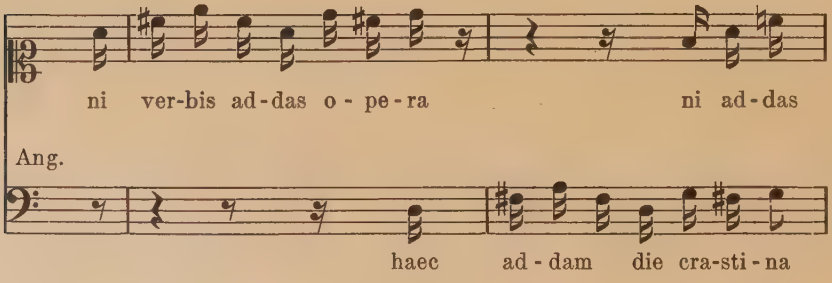
Canto. Gratia Divina.



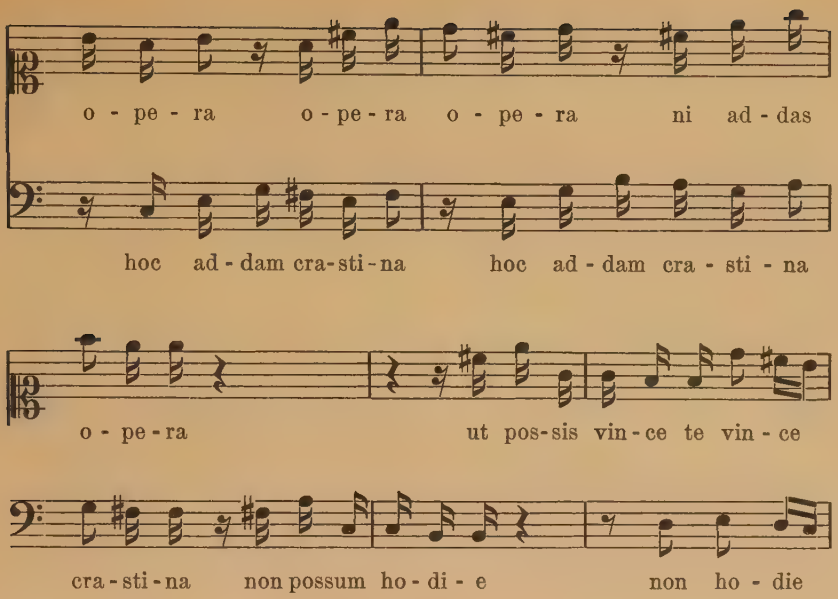
Nach dem kurzen Ruf folgt ein Zwischenspiel, und der Anruf wird notengetreu wiederholt, doch diesesmal von jauchzenden, siegessicheren 32 teln in Flöte und Streichern begleitet.

Das einzige Duett in dem Singspiel hält sich am Anfang ganz an die Jommellischen Muster. Der Einsatz der Stimmen erfolgt nacheinander mit dem Hauptthema. Sie vereinigen sich aber bei Harz nicht zu einem homophonen Satz, sondern laufen in imitatorischer Stimmführung weiter und gehen bei häufiger Wort- und Satzwiederholung in die Sequenzform über. Dadurch finden wir im zweiten Teil des Duetts eine ganz bedeutende Abweichung von Jommellis homophoner Art, die dem Einfluß Vogl's zu verdanken ist.

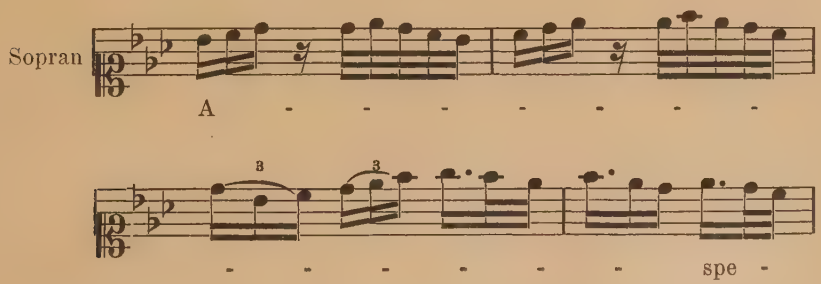
Aurel.



[27]) s. Mayer-Reinach, in den Sammelbänden der J. M. G. I. S. 490 und Abert S. 136.



Was die Dynamik anbetrifft, so kommt Harz im ganzen Werk über forte, piano und fortepiano nicht hinaus. Doch wußte er sich diese dynamischen Grade gut zunutze zu machen. Durch häufiges Anwenden des pianoforte und fortepiano werden Wirkungen erreicht, die wenigstens einigen Ersatz bieten für das Fehlende crescendo und decrescendo.

Ferner sind charakteristisch für die „Conversio“ große Intervallsprünge bis zu einer Non und lange Coloraturen. Als Beispiel dafür möge eine Coloratur in der ersten Arie angeführt sein.

Doch hat Harz die reiche Melismatik immer an der geeigneten Stelle anzuwenden gewußt. Immer sind die Melismen durch den Text motiviert, der ihnen zugrunde liegt. Man kann hier wohl den Einfluß der oberschwäbischen Klostermusik, speziell den Vogl's, in

ihrer sinnvoll durchgeführten Melismatik-Anwendung erkennen. Harz sieht in den Coloraturen immer ein dramatisches Ausdrucksmittel. Ihm war es weniger darum zu tun einem Sänger Gelegenheit zu geben seine Kunst zu zeigen, sondern er verfolgt einzig und allein den Zweck den Text zu veranschaulichen.

Rückblickend auf das ganze Singspiel läßt sich folgendes sagen:

Bei Harz tritt in der „Conversio" eine ganz besondere Gabe zutage, das dramatisch Wirksame richtig zu erfassen, und nach seinem musikalischen Empfinden zu werten. Er greift die einzelnen Charaktere mit sicherer Hand heraus, und führt sie konsequent durch. Dabei kommt ihm weniger der Gesang, als vielmehr dessen instrumentale Untermalung zu Hilfe.

Das Orchester hat die Bestimmung die Dramatik zu erhöhen. Dagegen fehlt in der „Conversio" die Abgeklärtheit des Satzes. Die bewegte Dramatik hat kein Gegengewicht in einer überlegenen abgewogenen Architektonik, sondern führt zu einem unruhigen Nebeneinander der gesteigerten Wirkungen.

Da und dort macht sich auch noch eine allzugroße Abhängigkeit an seine Vorbilder fühlbar, was aber bei einem höchstens 20jährigen Komponisten nicht zu verwundern ist.

B. Die „Musica intercalaris", Singspiel.

Das zweite noch vorhandene Singspiel von Harz, das zum Stil der opera seria gehört, ist die im Jahre 1763 komponierte „Musica intercalaris" — Gelegenheitsmusik —, bestehend aus zwei Abschnitten.

Der erste Teil hat zum Inhalt:

„Filius Prodigus patrem deserens".

Der verlorene Sohn verläßt seinen Vater.

Der zweite Teil:

„Filius Prodigus patre deserto miser".

Das Unglück des verlorenen Sohnes, nachdem er den Vater verlassen hatte, und seine Rückkehr zum Vaterhaus.

Die textliche Verarbeitung dieses Singspiels schließt sich an das biblische Gleichnis „vom verlorenen Sohn" an. Es treten dabei aber zwei allegorische Gestalten auf, nämlich das Fleisch und die Welt, vertreten durch die Diener Creon und Cosmus. Die übrigen Personen sind: Der Vater und der ältere Bruder des Prodigus.

Die Dichtung ist wie die der „Conversio" reich an dramatischem Leben. Die Sprache ist hier noch wuchtiger. Erschütternd wirken die Worte, die der unglückliche Vater dem verlorenen Sohn zuruft, der nicht auf seine Bitten, Warnungen und Drohungen achtet:

„male fili!
valere si sine patre potes!
Vale!"

Oder wenn der Sohn, nachdem er alles verloren hat, zurück an den Vater denkt:

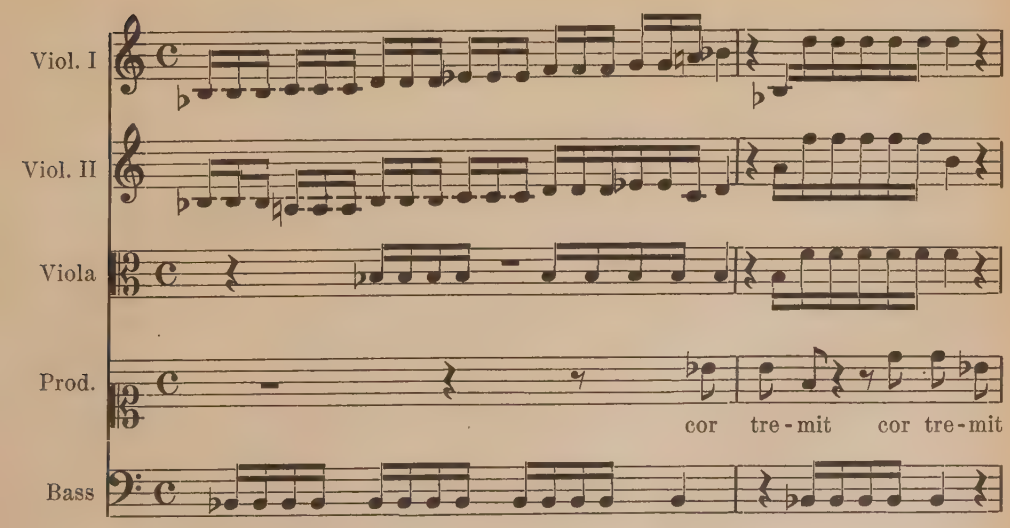
„O pater fleres,
talem si filium videres“.

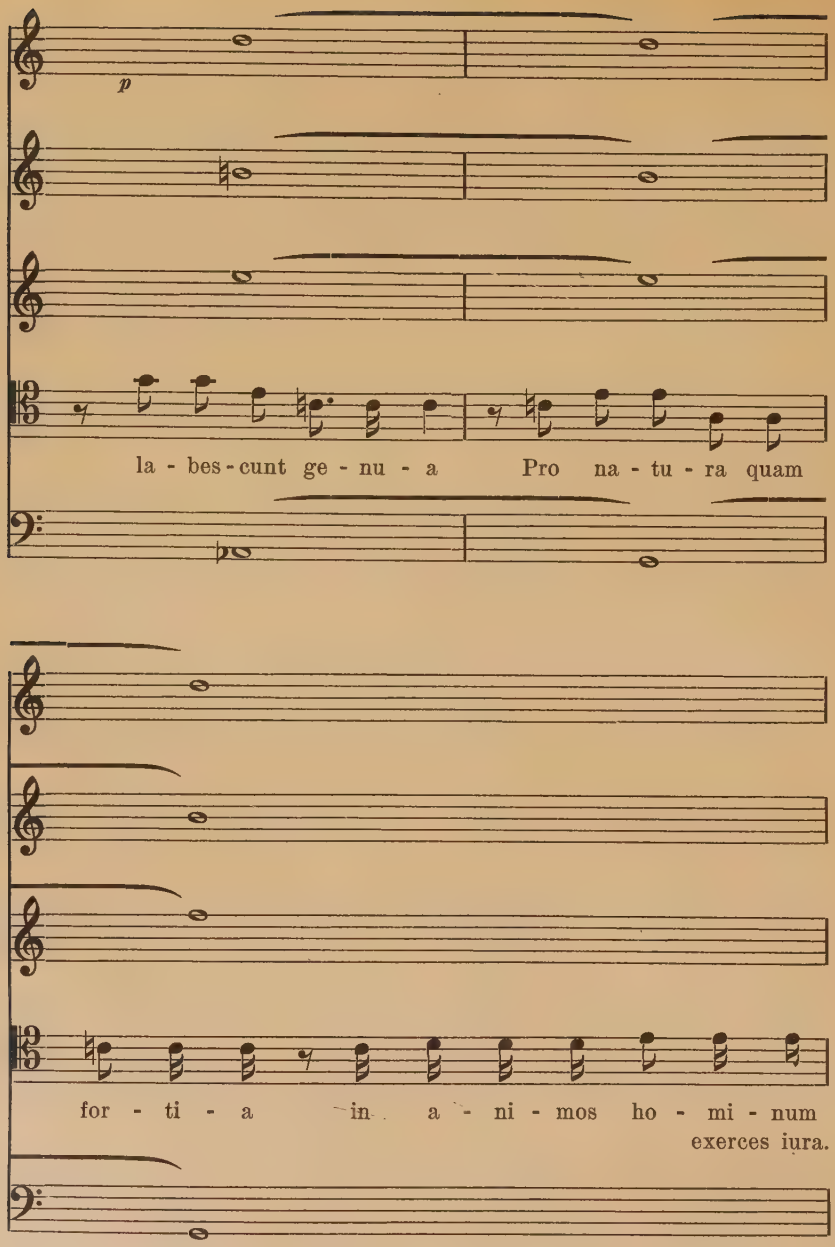
„O atrox desperatio“, Verzweiflung erfaßt den Unglücklichen. Nur der Gedanke an den Vater rettet ihn, und bringt ihn wieder in die Heimat zurück. In reuevoller Ergebung kommt er zum Vater:

„Ah peccavi
non sum dignus
tuus dici filius“.

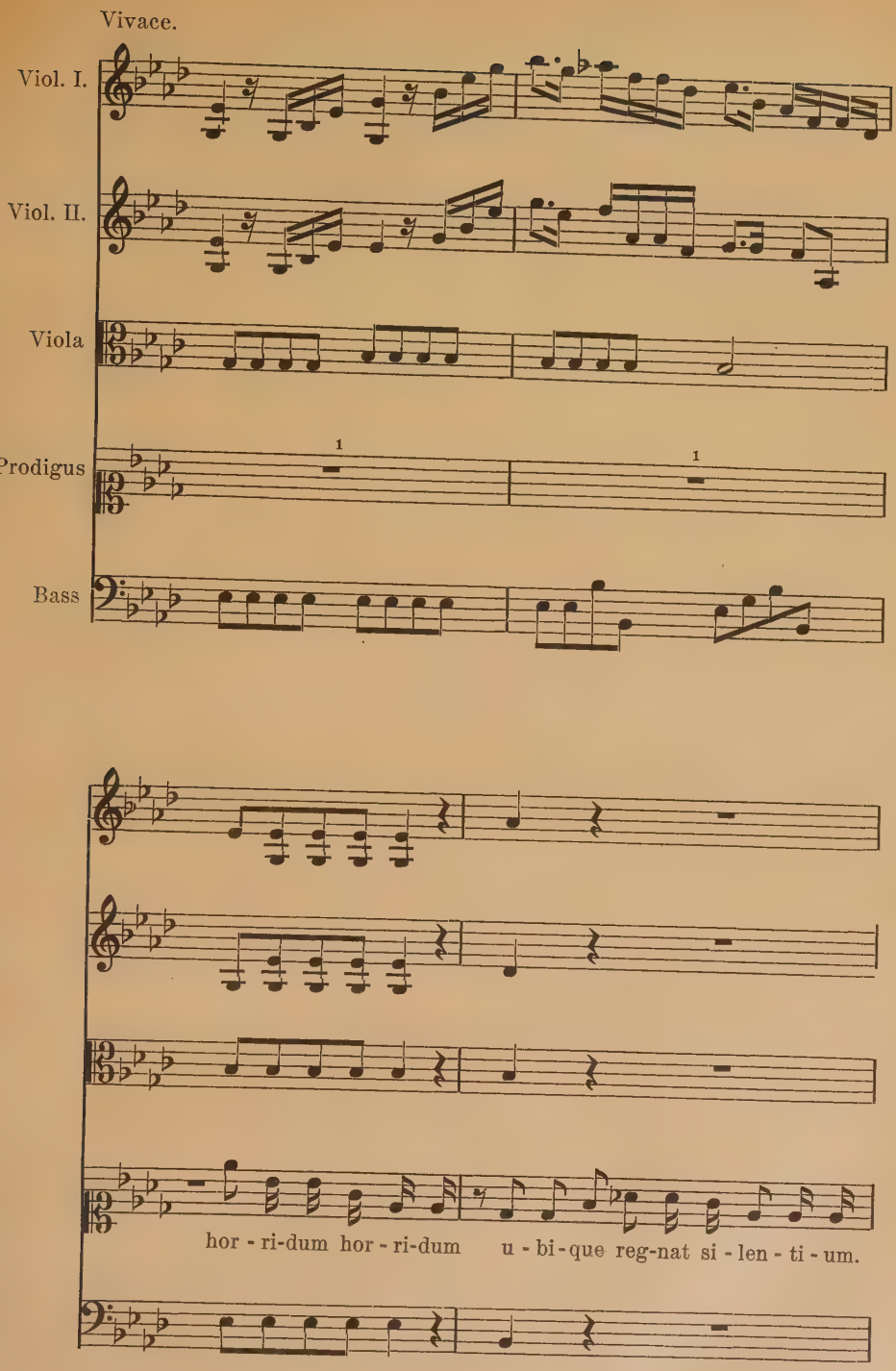
Und freudig nimmt ihn die treue Vaterliebe wieder auf.

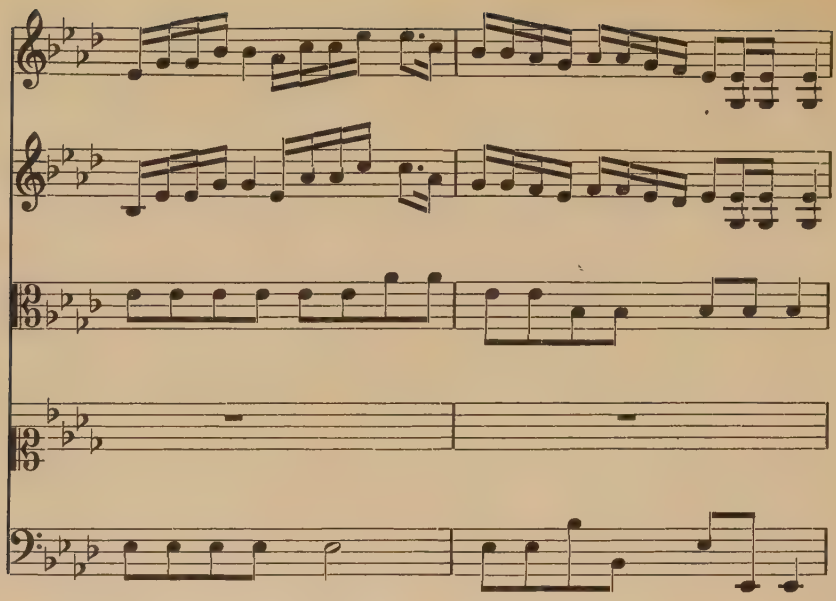
Wenden wir uns der Musik in diesem Singspiel zu. Rein äußerlich betrachtet ist das Ganze eine Folge von Arien, Duetten, Rezitativen, und einem als Chor a tres bezeichneten Terzett am Anfang des ganzen Stückes. Die äußere Form der einzelnen Nummern ist dieselbe, wie in der „Conversio“. Dagegen macht sich eine wachsende Vertiefung der Satzweise bemerkbar. Das Orchester bewegt sich gelegentlich in ziemlich komplizierten polyphonen Geleisen, und häufig werden kanonische Wendungen in den Dienst der dramatischen Musik gestellt. Ebenso hat auch die Bedeutung des rein instrumentalen Teils hauptsächlich in den Zwischenspielen der Arien noch mehr zugenommen. Dagegen bleibt die Dramatik in den Accompagnati der „Musica intercalaris“ hinter denen der „Conversio“ bedeutend zurück. Harz, wohl angespornt durch die wirkungsvolle Dramatik, die im Text begründet ist, macht zuweilen einen schönen Anlauf, diese Dramatik auch auf die Musik zu übertragen, kommt aber selten über die gewöhnlichen musikalischen Wendungen seiner Zeit hinaus. Dafür mögen folgende zwei Beispiele angeführt sein.





Während in dem Text das ganze Unglück der verlorenen Vaterliebe und einer gebrochenen Seele liegt, ist es dem Komponisten nicht gelungen, diese Gedanken auch auf das Musikalische überzutragen. Aehnlich verhält es sich mit dem folgenden Beispiel.


Vivace.
Viol. I.
Viol. II.
Viola
Prodigus
Bass
1
1
hor - ri-dum hor - ri-dum u - bi - que reg-nat si - len - ti - um.



Nicht viel können hier die sehr konventionellen Einleitungstakte des Orchesters besagen. Umso größere Wirkung wird durch den Text erreicht. Der verlorene Sohn sucht einen Ort, an dem er sterben kann. „Aptus locus est, hic infelicem exhalabo spiritum". Die Qualen eines unnützen Lebens kommen in ihrer ganzen Tragik zum Ausdruck. Das bittere Reuegefühl bricht sich Bahn. „quam amarum est, domum reliquisse patriam". Die Sehnsucht nach der Heimat erfaßt ihn, und sie rettet ihn.

Während die Dramatik in den Accompagnati in diesem Singspiel dem Text nicht gerecht wird, zeigt die musikalische Gestaltung der Arien einen Fortschritt gegenüber denen der „Conversio".

Für jede der fünf Arien hat Harz eine eigene Bezeichnung nach ihrem Tempo. Er unterscheidet:

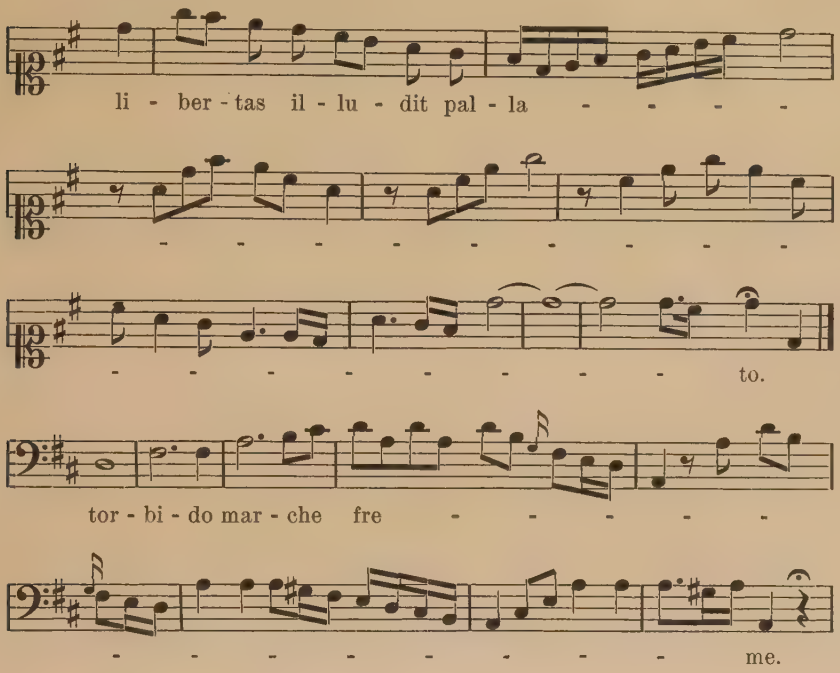
„eine Aria spiritoso
Aria vivace
Aria moderato
Aria allegro
Aria a tempo giusto".

Im Mittelteil dieser Arien legt er das Hauptgewicht auf eine reiche Harmonik, während der Hauptteil sich mehr auf die Melodik konzentriert. Reiche Modulationen, häufiger Tempo- und Taktwechsel bringen dramatisches Leben in diese Sätze. Harz benützt hier die Arien einerseits um ein tonmalerisches Bild wiederzugeben, andererseits ähnlich wie in einigen Orchesterrezitativen, um den Seelenzustand zu schildern. Auch in diesen Arien erinnern die häufigen

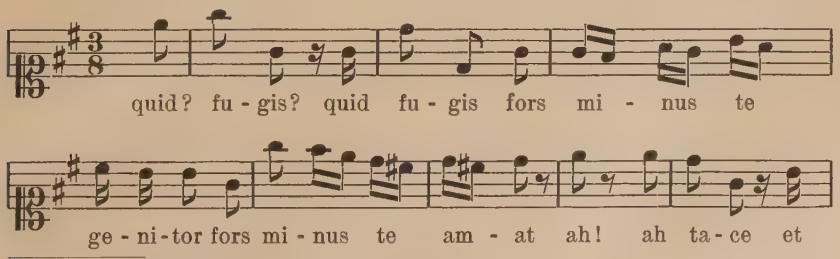
Wort- und Satzwiederholungen, ebenso wie die Coloraturen, die er in den Dienst des Ausdrucks stellt, an die Jommelli'sche Diktion.

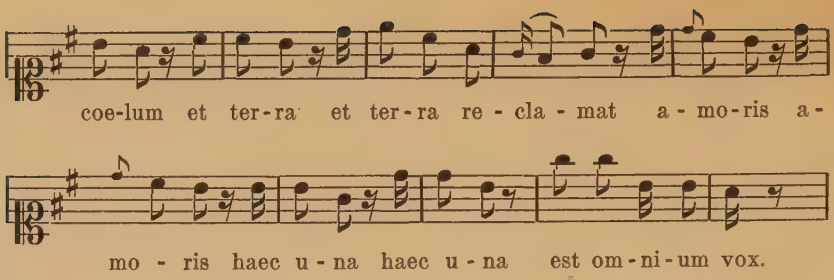
Als Muster seien zwei Beispiele angeführt, die das gleiche Prinzip aufweisen. Das erste ist aus der Musica intercalaris, das zweite aber stammt aus einer Jommelli'schen Arie [28]).

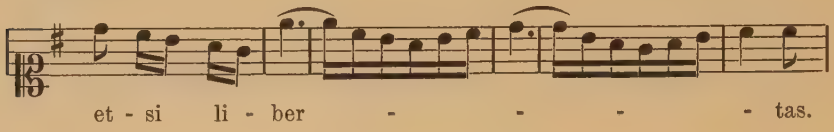
Frater major natu



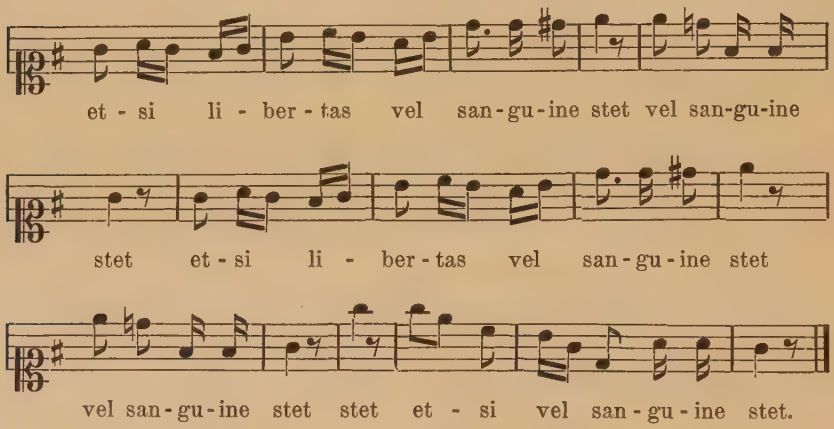
Der Arie des älteren Bruders geht ein kurzes Secco voraus, in der der Prodigus seine Abreise mitteilt. Der ältere Bruder will ihn zurückhalten. Durch häufige Wortwiederholungen kommt seine inständige Bitte zum Ausdruck. „Crede, crede, libertas illudit te". Der Bruder hört nicht auf ihn. Immer inständiger werden die Bitten. Der $^4/_4$-Takt wird verändert in einen $^3/_8$-Takt. Die Worte erfahren eine immer größere Steigerung.



[28]) Schering, S. 193.

Sie finden in herbem Schmerz ihren Abschluß. Der Prodigus haßt die Vaterliebe, die ihm Fesseln auferlegt. Frei will er sein. Sein Freiheitsrausch kommt in der Aria vivace in einer Coloratur zum Ausdruck:

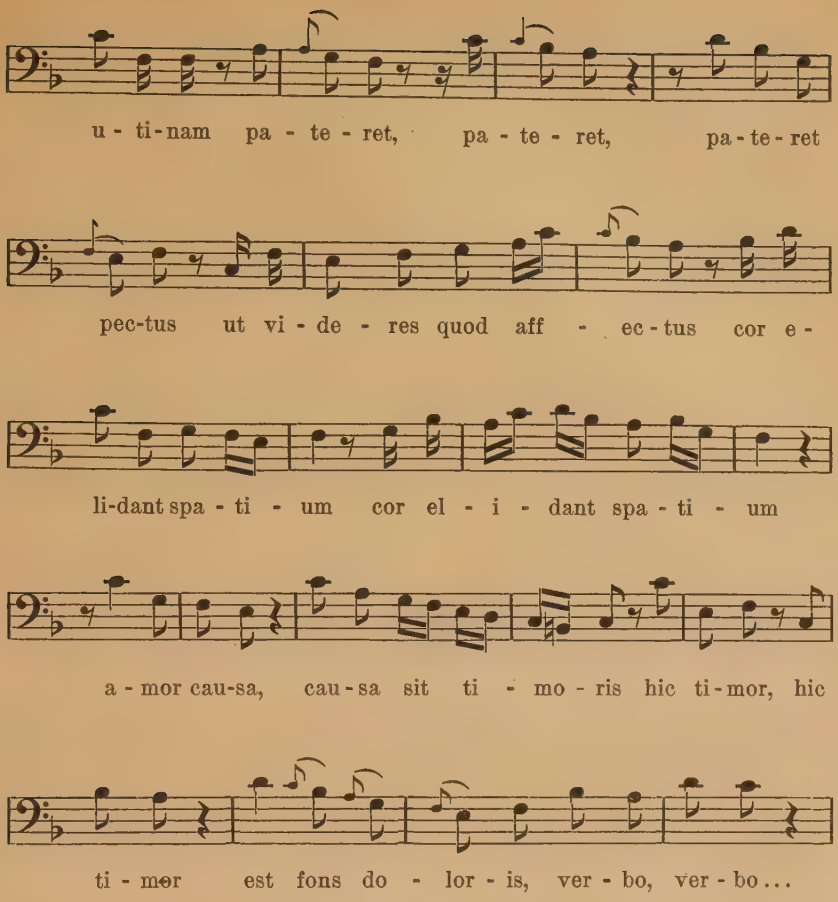


Und sollte die Freiheit selbst Blut kosten:

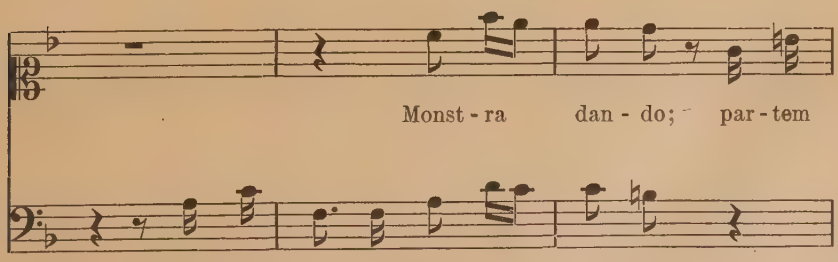


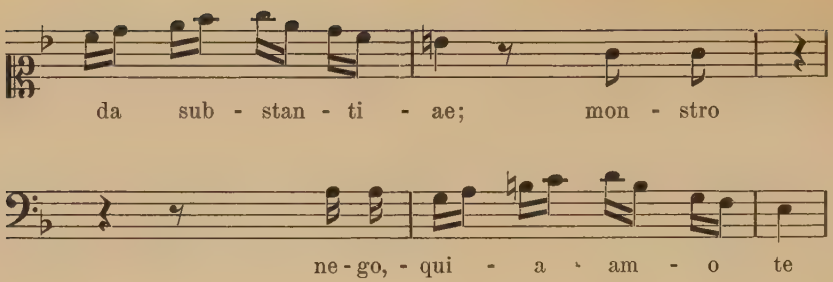
In diesen beiden Arien hat Harz, was die Seelenschilderung betrifft, sein Höchstes geleistet. Wenn er auch Jommelli nicht an die Seite gestellt werden kann, so zeigt Harz doch Ansätze, die von einem Ergreifen des Jommelli'schen Geistes zeugen.

Die bedeutungsvolle dramatische Gestaltung findet sich auch in den beiden Duetten. Immer behalten die beiden beteiligten Personen den Ausdruck ihrer verschiedenen Individualität bei. Beim ersten Duett zwischen Vater und Prodigus kommt die zärtliche Vaterliebe, die alles verzeihende Güte eines Vaterherzens, und seine tiefe Sorge um den ungeratenen Sohn zum Ausdruck:



Sobald sich die Stimmen vereinigen, hat die Stimmführung beinahe durchweg polyphonen Charakter. Folgendes diene als Beispiel:





Kanonische Bildungen in den Duetten, wie sie auch in der „Conversio“ gelegentlich auftreten, werden hier zur Regel.

Noch zu betrachten ist das als Corus a tres bezeichnete Eingangsterzett im $^3/_8$ tel-Takt in D-Dur geschrieben, gesungen von Prodigus, Creon und Cosmus. Ein kurzes Vorspiel — das Tempo ist durchweg Allegro — leitet mit seinen rasenden 32 tel in den beiden Violinen, mit den 16 teln in Bratschen, Clarinetten und Baß zu dem Fluchtterzett ein. Ohne Begleitung beginnt der Prodigus „fugiamus“. Die beiden andern Stimmen fallen zum zweiten „fugiamus“ ein. Die Geigen malen immerzu das Unstete, Rastlose, das über dem Fluchtchor liegt. Der Chor ist im Gegensatz zu den beiden Duetten ziemlich homophon durchgeführt, wenn sich auch manchmal Ansätze zu imitatorischer Stimmführung, besonders zwischen der ersten Stimme einerseits und der zweiten und dritten Stimme, die in Terzen geführt sind, andererseits, geltend machen.

Eine Introductio ist in diesem Stück nicht vorhanden und wohl auch nicht komponiert worden. Es liegen wenigstens keine Anzeichen dafür vor. Daß Harz für dieses Stück keine Instrumentaleinleitung geschrieben hat, wird wohl darin ihren Grund haben, daß das Singspiel für eine ganz besondere Gelegenheit, nämlich aus Anlaß der Amtseinsetzung eines neuen Magistrats, geschrieben war, und nicht zu viel Zeit in Anspruch nehmen durfte.

Das Orchester setzt sich aus

2 Violinen
Viola
Baß
2 Clarinetten
2 Hörnern

zusammen. Häufig verwendet Harz nur die Streicher. Immer aber zeigen sich Spuren der großen Orchestergemälde, die den Jommelli'schen Werken eigen sind.

C. „Apollo deceptus a Bacho“
ein Buffo-Singspiel.

1759 komponiert Harz ein Werk, das zu den Buffo-Opern gerechnet werden kann, und ein komisches Fastnachtsstück darstellt.

Wenn auch hier die Neigung zum Parodieren fehlt, die den Grundcharakter der Jommelli'schen und überhaupt der ganzen Buffo-Komposition bildet[29]), so finden wir doch in Harz' Singspiel Gestalten, die altbekannte Typen der Jommelli'schen Buffo-Oper sind. So erscheint in Apollo der alte geprellte Geck, der wieder jung werden möchte, um das Leben besser genießen zu können, ähnlich wie in Jommelli's „Don Trastullo"[30]).

Nicht weniger schließt sich Bachus in der Baßpartie den herkömmlichen Buffo-Originalen, wie sie in Jommelli's „Paratajo", „Cacciator deluso" uns entgegentreten[31]), an, auch in der musikalischen Ausgestaltung. Aehnlich wie in Jommelli's ersten Buffo-Werken treten hier nur zwei Hauptpersonen und zwei Nebenpersonen auf.

Der Inhalt der ersten Szene ist folgender:

Merkur, der Götterbote, kommt zu Bachus mit einem Auftrag von Apollo. Bachus sitzt in feuchtfröhlicher Stimmung auf einem Fasse, durch die unangenehme Störung etwas mürrisch geworden. Merkur erledigt seinen Auftrag. „Apollo beliebe in Lust zu schwelgen in dieser herrlichen Zeit. Aber er sei alt geworden; wo andere Freude empfinden, davor ekele es ihm. Bachus, der ewig junge, soll ihn nach seinem Bilde zum Jünglinge machen." In Bachus blitzt ein Rachegedanke auf. Er sagt zu.

Während der weitere Fortgang der Handlung im Zusammenhang mit dem musikalischen Teil besprochen wird, möge hier nur noch eine kleine Szene wörtlich wiedergegeben sein:

Bachus kommt zu Apollo, der über seine Zusage höchst erfreut ist. Die Verjüngungskur soll beginnen. Da tritt Terpsychore hervor und das Gespräch beginnt:

Terpsychore: cum licentia! potesne famellas, quae iam procedunt in diebus suis etiam juniores reddere et bellas?

Bachus: Utique! haec omnia possum. Sed notandum intactae debent esse virgines, alias sunt et erunt incurabiles.

Terpsychore: Fatalis condicio! C o n d i c i o s i n e q u a n o n !

Bachus: Iamscio vobiscum exercismos meos non perago nec praesentes vos tolero, dum aetatem Apollinis renovo.

Apollo: Ergo discede, ut possimus incipere.

Dieses Buffo-Singspiel ist von den drei noch vorhandenen Harz'schen Singspielen das einzige, von dem eine Intrada vorhanden ist. Diese Intrada ist in der zweiteiligen Liedform geschrieben. Die Besetzung besteht ausschließlich aus Streichern und zwei Clarini. Die äußere Form der Sinfonie ist hier viel gleichmäßiger als bei Vogl, denn beide Teile umfassen hier gleichviel Takte. Nur ist der zweite Teil durch eine elftaktige Coda erweitert. Um eine bachantische Stimmung zu erreichen, sind die beiden Clarini in Terzen geführt, wobei ein reiches rhythmisches Leben herrscht: 8 tel, 16 tel, 32 tel

[29]) s. Abert, S. 407.
[30]) Abert, S. 407.
[31]) Abert, S. 414 und 431.

und Synkope wechseln miteinander ab. Originelle Situationsschilderung zeigt sich schon überall in der Sinfonie.

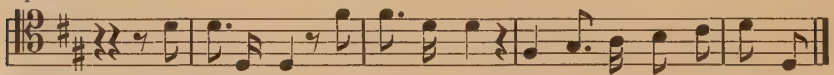
Im übrigen ist das Stück eine Folge von Arien, Rezitativen, einem Arioso, einem Duett und einem Chor. Wie eine recht possenhafte Situationskomik vorherrscht, so läßt auch die Musik eine eigentliche konsequent durchgeführte Charakterzeichnung vermissen.

Während die Rezitative, von denen die meisten Secco-Rezitative sind, in ruhiger, wenig dramatischer Weise die Handlung weiterführen, vereinigt Harz die Komik in den Arien.

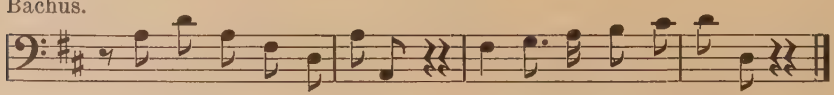
Gleich die erste Arie in G-Dur zeichnet durch den gewählten $^{12}/_{8}$tel-Takt mit seinem wiegenden einschläfernden Charakter die weinselige, gemütliche Stimmung, in der sich der auf dem Faß sitzende Bachus befindet. Dabei ist in sinniger Weise der Rhythmus der einzelnen Instrumente so verteilt, daß durch das ganze Stück ein immerwährendes Fortschreiten in 8teln, verteilt auf die einzelnen Stimmen, entsteht.

In einer zweiten Bachusarie, deren erster Teil ziemlich diatonisch gehalten ist, während der zweite Teil reiche Chromatik aufweist, gehen die Corni in den typischen aus Sexten, Quinten und Terzen bestehenden Läufen. Der Rhythmus ist abwechslungsreich und bringt durch zahlreiche Triolen buntes Leben und größte Ausgelassenheit. Die häufig angewandten Piccicati geben einen eigentümlichen Charakter, der den verschmitzten, durchtriebenen Einfall von Bachus Mutwillen trefflich zeichnet. Synkopen wirken mit, die Stimmung zu bezeichnen. Wenn man will, kann man daraus die Wirkung des in großen Mengen genossenen Weines hören. Der Tonumfang der Singstimme ist ein sehr beträchtlicher.

Ein köstliches Duett folgt auf diese Arie. Nachdem Bachus zu Apollo gekommen war, tritt dieser mit seinem ganzen Machtgefühl an Bachus heran, nicht mit einer Bitte, sondern mit dem Befehl einer seiner Machtstellung sich bewußten Autorität:

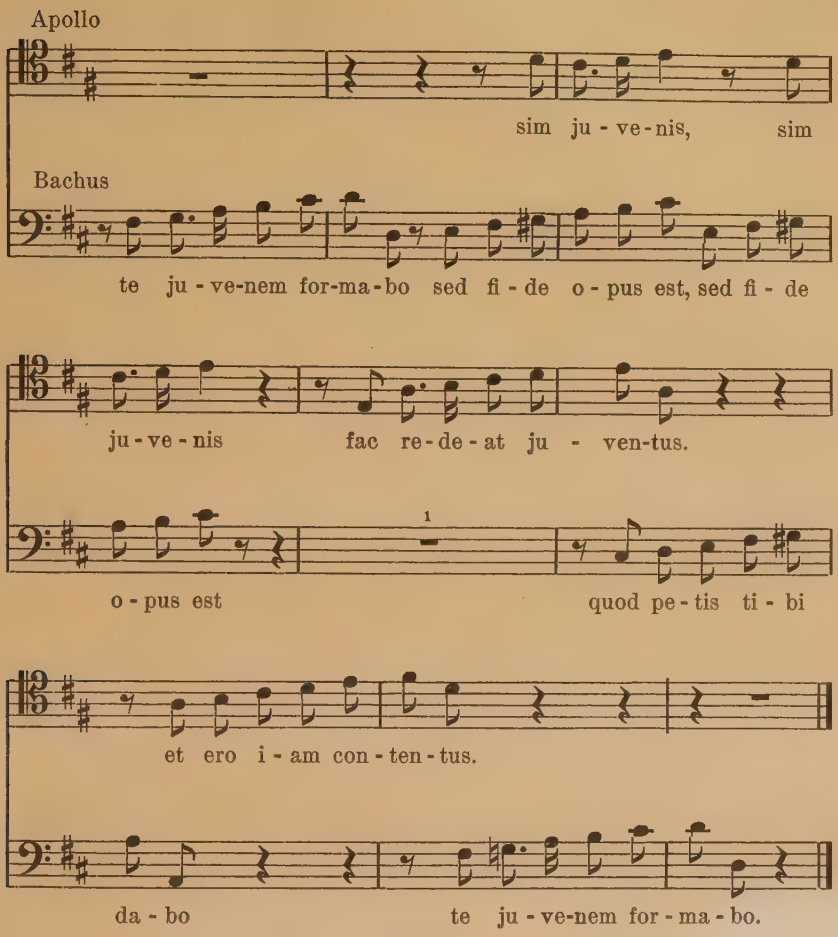
Apollo.

Harz zeigt hier Sinn fürs Parodieren, allerdings nur dieses einzige Mal. Mit demselben Thema, mit dem Apollo seinen Befehl kundtut, antwortet Bachus:

Bachus.

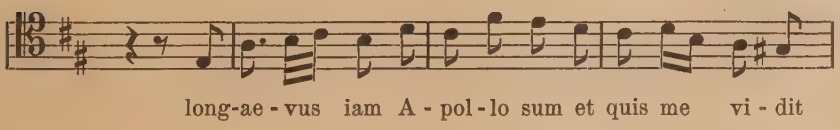


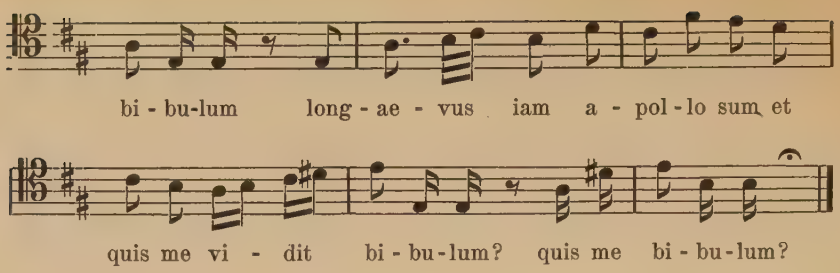
Mit dieser zum Teil notengetreuen Wiederholung will Bachus seine Uebereinstimmung mit dem Willen des höheren Gottes zeigen.

Bis zum Schluß des Duetts macht sich die imitatorische Stimmführung ganz konsequent durchgeführt geltend:

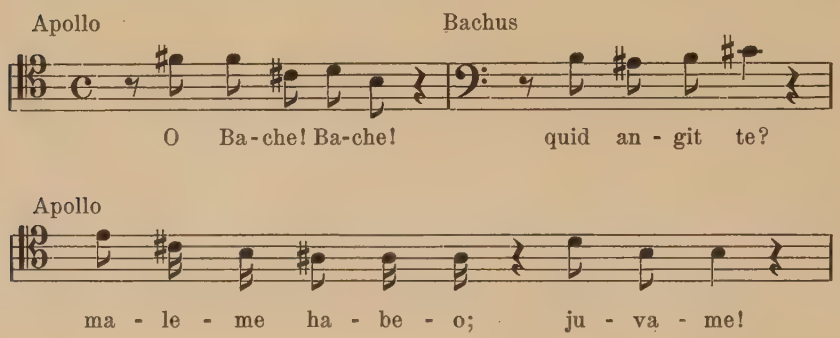


Launige Situationskomik schuf Harz in einer anderen Szene. Bachus reicht dem Apollo den Becher mit Wein, damit er ihn trinke, um wieder jung zu werden. Apollo weist ihn mit pathetisch selbstbewußten Worten zurück:





Umso kläglicher ertönt dann sein Hilferuf, nachdem er den Becher ausgetrunken hat und nun betrunken vor Bachus Füßen liegt, mit der schmerzlichen Melodieführung:



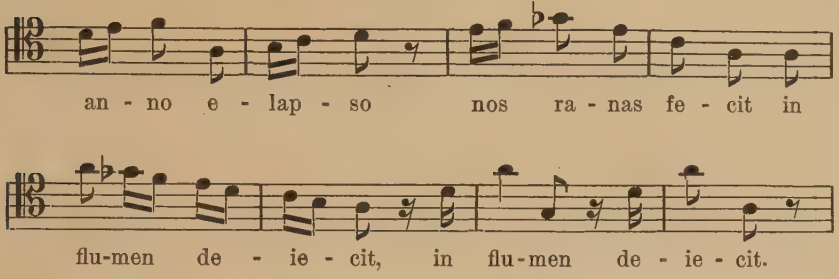
In vielen Oktavsprüngen in einem Allegretto bringt Bachus seine Entrüstung zum Ausdruck über den Frevel des Apollo, der vor nicht allzu langer Zeit die Musen in Frösche verwandelt habe. Aus der Begleitung in sich wiederholenden gleichen Noten in Triolen ist deutlich das Quaken der Frösche herauszuhören. Zweifelsohne ist die Wirkung des Allegro im $^{2}/_{4}$ tel-Takt, begleitet von Triolen, eine weit bessere, als die zuerst konzipierten und dann wieder durchgestrichenen Takte mit derselben Melodie im $^{6}/_{8}$ tel-Takt, wodurch die nötige Derbheit und Rachelust nicht so gut zum Ausdruck gekommen wäre.

Den Höhepunkt dieses Buffo-Singspiels bringt die Bachusarie in der zweiten Szene.

Apollo ist betrunken; Bachus' Rache ist gelungen, was mit Paukenlärm zum Ausdruck gebracht wird. Bachus will aber noch persönlich den Musen seinen Sieg in der Arie mitteilen. Seine Hinterlistigkeit wird durch die beiden Clarini in immer wiederkehrenden Synkopen treffend gezeichnet. Eine teuflische Freude liegt in der ganzen Musik. Die Flöten springen in 32 tel in diatonischen und chromatischen Läufen auf und nieder. Unsangbare Intervalle und Querstände vergrößern noch den Freudenlärm. Tolles Durch-

einander von Dur und Moll, abwechselnd von Flöten und Geigen vorgetragen.

Nachdem nun Apollo betrunken ist, wagen sich auch die Musen an ihn heran. Vorwurfsvoll klingt die Arie der Terpsychore mit ihren großen Intervallsprüngen bis zu einer Non, die mit chromatischen Stellen abwechseln.

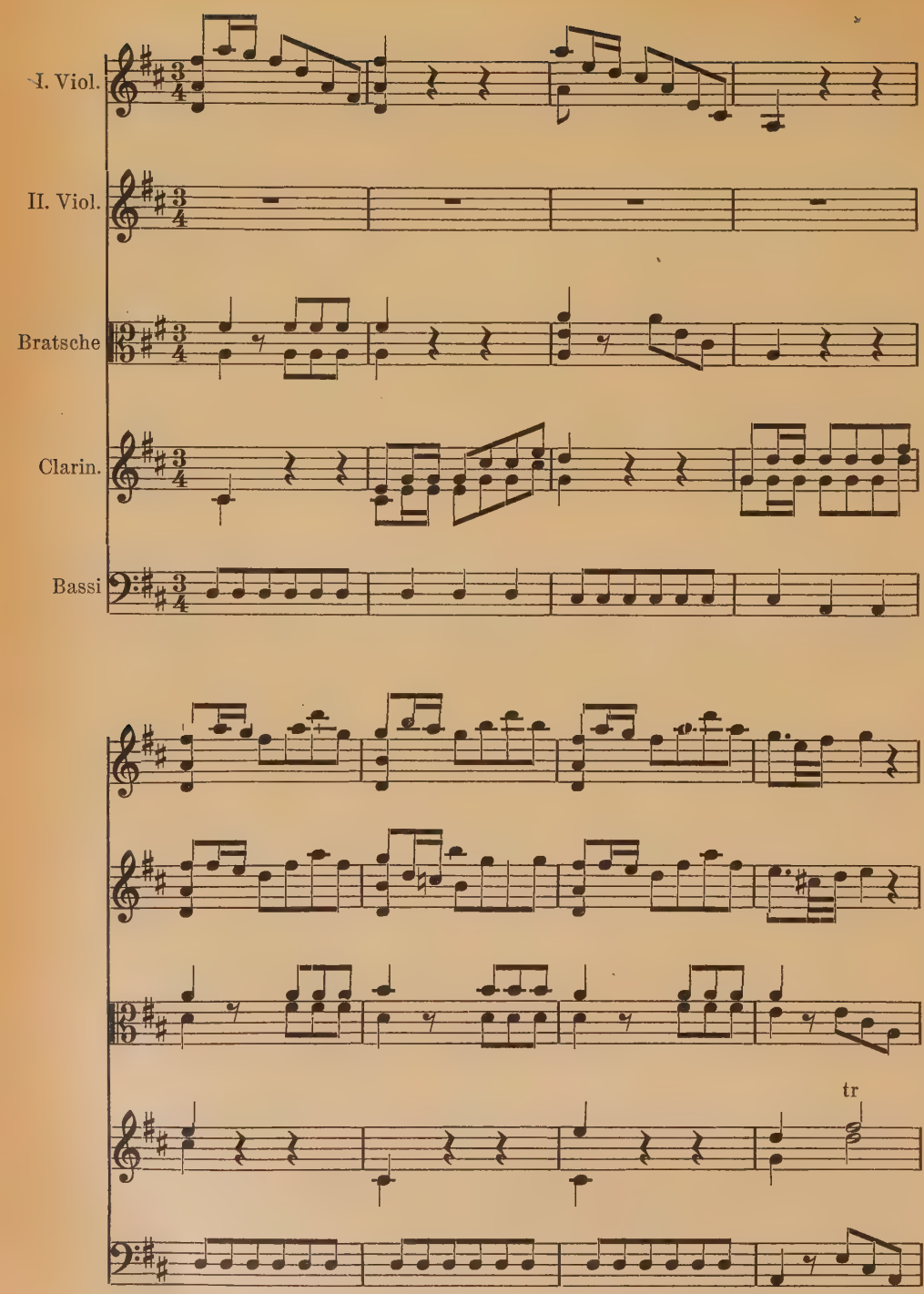


In der Schlußszene wird Bachus' Handlungsweise nochmals motiviert. Doch diesesmal wird nicht nur die Rachelust als Motiv angegeben, sondern noch ein viel weittragenderer Grund. Bachus will den Musen die Erlaubnis von Apollo erwirken, Wein trinken zu dürfen, was ihnen bisher verboten war. In der mißlichen Lage, in der sich Apollo befindet, kann er nicht anders als zusagen. Vielleicht war diese Anspielung auch auf den Direktor des Priesterseminars zugespitzt. Es könnte wohl sein, daß der Komponist durch diese Szene auch für sich und die übrigen Mitglieder des Hauses dieselbe Erlaubnis erwirken wollte.

Im Schlußchor findet die Freude über das Erreichen dieser Erlaubnis ihren Ausdruck. Der Chor ist vierstimmig, begleitet vom vollen Orchester der Streicher und Clarini. Der Sopran setzt nach dem Ritornell ein und singt den ersten Teil der Melodie zuerst allein voraus, worauf der volle Chor einsetzt, um die gleichen Worte in derselben Melodie zu wiederholen. Der Chor ist ganz homophon gehalten. Ein Pianissimo der beiden Frauenstimmen ahmt die Männerstimmen nach, um darauf in lautes Gelächter auf die Worte he he he auszubrechen, und im Forte abzuschließen.

Die ersten Takte des Ritornells zum Chor zeigen deutlich, daß Harz das oben besprochene Singspiel „David" von Vogl gekannt haben muß. Vergleichen wir die oben wiedergegebenen ersten Takte zur Einleitungssinfonie zum „David"[32]) mit dem unten wiedergegebenen Anfangstakte des Ritornell von Harz, so finden wir, daß nicht nur der erste Takt notengetreu wiedergegeben ist, sondern daß auch Takt 5, 6 und 7 sich ganz aneinander anlehnen.

[32]) s. oben S. 27.


I. Viol.
II. Viol.
Bratsche
Clarin.
Bassi
tr

Durch dieses Singspiel hat Harz bewiesen, daß er auch auf dem Gebiet der Buffo-Komposition heimisch war. Handfester Humor kommt überall zum Vorschein. Versucht ist auch eine Charakterisierung der einzelnen Figuren.

Vergleichen wir aber die beiden ernsten Singspiele mit den komischen, so muß den ersteren der Vorzug gegeben werden. Auffallend ist der Unterschied ganz besonders in der Orchesterbehandlung. Hierin zeigt Harz bei den ernsten Singspielen eine viel größere innere Anteilnahme als bei den komischen. Harz war Dramatiker, man möchte beinahe sagen Tragiker und konnte seine Fähigkeiten in einem komischen Singspiel nicht in dem Maße geltend machen, wie in einem tragischen, in dem die Dramatik schon im Text begründet ist. Harz' Buffo-Werk trägt eben die Bestimmung, Aeußerlichkeiten zu skizzieren, während die „Conversio" und die „Musica intercalaris" ein Lebensbild malen.

Bei diesen Feststellungen darf aber nie außer Acht gelassen werden, daß Harz nicht etwa auch nur annähernd an wirklichem Kunstwert seiner Werke Jommelli an die Seite gestellt werden kann. Bei all ihren Vorzügen müssen Harz' Werke doch immer im Vergleich mit solchen von Jommelli oder Eberlin gewertet werden, und sind dann auch immer mehr oder weniger nur als Nachahmungen, die ihr Vorbild nicht erreicht haben, einzuschätzen. Umso bezeichnender für das begrenzte Blickfeld der oberschwäbischen Musikpflege erscheinen die Worte, die sich sowohl in der Vorrede zur Klavierschule, als auch in der Beurteilung zur „Conversio" finden.

Die Vorrede zur Klavierschule könnte fast zur Annahme berechtigen, daß Harz auch den lobenden Einleitungsworten zur „Conversio" nicht ferngestanden hat. Inwieweit dies der Tatsache entspricht, mag dahingestellt sein. Immerhin sei noch einmal festgestellt, daß Harz zu seiner Zeit eine gewisse Rolle im oberschwäbischen Musikleben gespielt hat. Wenn auch keine direkten Aufzeichnungen darüber vorliegen, so beweist das doch allein schon die Nachricht, daß die „Conversio" in mehreren bayrischen Städten aufgeführt worden ist.

Auf die Gesamtergebnisse dieser Untersuchung zurückblickend, läßt sich feststellen, daß das Singspiel in Oberschwaben besonders im 18. Jahrhundert sich sorgfältiger Pflege erfreute. Waren es auch durchweg keine Werke, die von Einfluß auf die Gesamtmusikentwicklung gewesen sind, wie etwa solche von den Zeitgenossen Hiller, Hasse oder von den Vorläufern, den Wiener Meistern wie

Fux, so sind sie trotzdem von großem lokalen kulturhistorischen Interesse. Abert's Annahme, daß Jommelli einen namhaften Einfluß in Deutschland ausgeübt habe[33]), findet, wie schon bei Wilss für die geistliche Musik[34]), so durch die vorliegende Untersuchung für die weltliche dramatische Musik, wenigstens für Oberschwaben ihre volle Bestätigung.

[33]) s. Abert, S. 403.
[34]) s. Wilss, S. 48 und 64.

Literaturangabe

1. Chroniken, Noten, Textbücher, Dekrete.

Feyerabend, M., Des ehemaligen Reichsstiftes Ottobeuren, Benediktinerordens in Schwaben, sämtliche Jahrbücher (Ottobeuden 1813).

Harz, J., Conversio St. Augustini
— Musica intercalaris
— Apollo deceptus a Bacho
— Bassarie
— Tenorarien
— Ariette
— Intrada
— Klavierschule

Privatbesitz
Durch gütige Vermittlung von Herrn Dr. Wilss; Fundort Kloster Weingarten (s. Wilss, S. 32)

Lindner, P., Profeßbücher von Ochsenhausen, Petershausen, Weingarten, Wiblingen.

Lederer, J., Werke im Manuskript (Stadtarchiv Ulm).

Sammelband von Programmen (Stadtarchiv Ulm). Darin enthalten Textbücher von Singspielen.

Zwei Dekrete des Bischofs von Konstanz aus dem Jahre 1763 bezw. 1764 (Generallandesarchiv Karlsruhe).

Vogl, Chr., David Singspiel. Partitur. (Kloster Weingarten).

2. Literatur.

Abert, H., Nic. Jommelli als Opernkomponist (Halle 1908).

Adler, G., Handbuch der Musikgeschichte. (Frankfurt 1924).

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. (Leipzig 1909).

Beck, P., Aus einem schwäbischen Reichsstifte im vorigen Jahrhundert. (Schwäb, Diöz.-Arch. 1894).
— Oberschwäbisches Volkstheater im 18. Jahrhundert. (Schwäb. Diöz.-Arch. 1892).
— Klostertheater in Marchtal, ein Beitrag zur Geschichte des Schuldramas. (Schwäb. Diöz.-Arch. 1894).
— J. Lederer (Schwäb. Diöz..Arch. 1899).
— Die Klosterschule in Schussenried. (Schwäb. Diöz.-Arch. 1900).

Brückner, F. G., Benda und das deutsche Singspiel. S. J. G. V. 1908.

Calmus, G., Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. (Leipzig 1908).

Dommer, A. (Schering), Handbuch d. Musikgeschichte. (Leipzig 1923).

Eitner, R., Quellenlexikon. (Leipzig 1910).

Funk, Ph., Ottobeuren (Schwäbischer Bund 1920).

Geisenhof, G., Kurze Geschichte des ehemaligen Reichsstifts Ochsenhausen in Schwaben. (Ottobeuren 1829).

Haas, R., Eberlins Schuldramen und Oratorien (Stud. z. M. 1921).
— Zum Wiener Singspiel. D. T. Oe. 18.

Holzherr, K., Geschichte der ehemaligen Benediktiner-Reichsabtei Zwiefalten. (Stuttgart 1837).

Istel, E., Die Entstehung des deutschen Melodrams. (Berlin 1906).

Keller, O., Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Leipzig 1926).

Köchel, L. von, Johann Josef Fux. (Wien 1872).

Seite

Pell, Augustin 17
Plawen, Leopold von . . . 20
Programme 9
Protasis 15
Ravensburg 23
Recher, Albert 18
Ricimero 43
Riedlingen 23
Robert Abt 13
Roggenburg 19
Roll, Franz Xaver 35
Roth 16
Rottach 33
Rupert II. 18
Sailer, Seb. 22, 24
Säkularisation 24
Salzburg 7
Sandholzer 18
Saulgau 23
Sautter, Alexander 18
Schletterer 6
Schnitzer, Franz 18
Schneid, Michael 15
Schöpfung 22
Schubart 47
Schubiger 25

Seite

Schuldramen 7, 9
Schussenried 22
Singschule 17
Söflingen 21
Sulger 20
Stuttgart 33
Symphonie neapolitanische . . 26
Trautwein 11
Tussenhausen 9
Ulm 10, 24
Urspring 21
Vogl, Christof . . . 5, 21, 25, 31
Wald 8
Weingarten 20
Weinrauch 33
Weiß, Raphael 18
Weißenau 18
Weißenhorn 23
Wengen 10, 24
Wiblingen 10, 18
Wieland 23
Wilss, Ludwig . 5, 18, 34, 38, 65
Wurzach 18
Zeidler, Jakob 16
Zwiefalten 20

Lebenslauf

Ich, Otto Weiß, bin geboren am 24. März 1901 in Stuttgart als Sohn des Försters Otto Weiß und seiner Ehefrau Luise Viktoria geb. Schindele. Mit 12 Jahren kam ich an das Progymnasium nach Rottenburg a. N. Von 1916—1920 besuchte ich das Obergymnasium zu Ehingen a. D., wo ich im Juli 1920 die Reifeprüfung bestand. Ich entschloß mich zum Studium der Philosophie und katholischen Theologie. Herbst 1920 bezog ich die Universität zu Tübingen, wo ich bis Herbst 1924 obengenannte Fächer studierte. Herbst 1924 wandte ich mich in Würzburg dem Studium der Medizin zu, studierte aber noch nebenbei Psychologie und Musikwissenschaft. Im Wintersemester 1926/27 bezog ich wieder die Universität Tübingen, um zu promovieren.

An dieser Stelle sei es mir gestattet, meinem hochverehrten Lehrer, dem Referenten Herrn Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Karl Hasse den wärmsten Dank auszusprechen.

Danken möchte ich auch den beiden Nebenreferenten Herrn Prof. Dr. Uhlig und Herrn Prof. Dr. Weise.